

*В. В. БЛАЖЕС*

# СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ РУССКОГО БЫЛЕВОГО ЭПОСА

*Учебное пособие по спецкурсу*

*для студентов филологического факультета*

6683

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета  
Уральского ордена Трудового Красного Знамени  
государственного университета имени А. М. Горького

Научный редактор *доктор филологических наук В. П. Кругляшова*

Рецензенты: *кафедра русской и зарубежной литературы Свердловского государственного педагогического института: доктор исторических наук профессор Л. Г. Баран.*

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА  
Уральского  
Государственного  
университета  
г. Свердловск

842 163

## О Г Л А В Л Е Н И Е

I. Формы бытования и проблема содержательности художественной формы русского народнопоэтического эпоса . . . . .	5
II. Методологические предпосылки . . . . .	12
Народная фольклористика . . . . .	12
Носитель и исполнитель эпоса . . . . .	13
Специфика фольклористического подхода к изучению народного эпоса . . . . .	16
Единичное проявление исполнительства и репертуар носителя эпоса . . . . .	19
III. Единичное проявление исполнительства носителя эпоса как жанровая организация . . . . .	23
Структура исполнительского контекста, ее содержательность . . . . .	23
Черты различия и сходства исполнительского контекста разных сказителей . . . . .	28
IV. Сборник Кириши Данилова как народная эпопея . . . . .	35
V. Фольклорный тип эпопеи . . . . .	79



## И. ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ И ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ РУССКОГО НАРОДНОПОЭТИЧЕСКОГО ЭПОСА

Постановка и решение проблемы содержательности художественной формы русского народного эпоса тесно связаны с рассмотрением специфики творческой деятельности талантливого сказителя и форм бытования эпической поэзии.

Обычно считается, что русский народный эпос бытовал в «малой» форме — форме отдельной эпической песни, а «большая» форма — эпопея не успела сформироваться. Такое мнение существовало уже в прошлом столетии, его разделял, например, П. Н. Рыбников, которому мы обязаны открытием бытующего эпоса на Севере. В частности, он сравнивал развитие русского эпоса с «историей развития былевой поэзии у других народов индоевропейского племени» и приходил к выводу, что «наша эпическая поэзия остановилась на первой ступени развития, былинах, и не успела перейти в эпопею»<sup>1</sup>. Переход же в эпопею, по Рыбникову, должен осуществляться через стяжение песен в циклы, которые, в свою очередь, «под влиянием какого-либо господствующего мифа или преобладающей нравственной идеи сближаются между собой и при участии личного творчества сплавиваются в эпопею»<sup>2</sup>. Подобный взгляд на историю и форму бытования былевого эпоса, естественно, побуждал собирателя к фиксации лишь отдельных песен. И хотя П. Н. Рыбников столкнулся с хорошо сохранившимся эпическим наследием (его слова: «Признаюсь, я был подавлен богатством материала»<sup>3</sup>), он смог увидеть в активно бытующем эпосе только многообразие разрозненных сюжетов, способных циклизироваться, и великолепных хранителей и интерпретаторов отдельных сюжетов — талантливых сказителей типа Т. Г. Рябинина.

А. Ф. Гильфердинг проявление творческого процесса также видел только в пределах одной эпической песни. Сумма таких проявлений давала ему материал для решения «вопроса об отношениях

<sup>1</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1. М., 1910, с. XCVIII, XCIX.

<sup>2</sup> Там же, с. XCVIII. Когда П. Н. Рыбников пишет про «участие личного творчества», он имеет в виду личность литератора. Ср.: в письме к Дм. Хомякову он сообщает, что хотел бы написать статью и показать «переход от коротких эпических стихов... в былины и образование поэм при участии личности поэта». — Там же, т. 3, с. 304.

<sup>3</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1, с. L XIII.

личного творчества и предания (т. е. традиции. — В. Б.) в составе былин»<sup>4</sup>. Отсюда шло стремление расположить при публикации эпические песни «по сказителям». Обычно это ставят в заслугу П. Н. Рыбникову и особенно А. Ф. Гильфердингу, хотя последний заявлял: «Я... пришел к убеждению, что собранные былины должны быть при издании, расположены не по предметам, а по сказителям. Конечно, эта система имеет большие неудобства, и я первый готов признать, что окончательное, полное издание наших эпических песен... следует сделать по предметам, с систематическим подбором вариантов»<sup>5</sup>. По этому высказыванию заметно, что А. Ф. Гильфердинг конечную исследовательскую цель видел не в изучении творческого процесса сказителей, а в письменной фиксации эпических сюжетов и их вариантов; для него достаточным было выяснение соотношения индивидуального и традиционного в границах отдельно взятой эпической песни и в сумме песен — репертуаре сказителя. А на то, что в процессе исполнения у талантливого сказителя может быть особая соотнесенность песен, имеющая семантический характер, П. Н. Рыбников, А. Ф. Гильфердинг и их последователи не обращали внимания.

Этого не делают и сейчас. И, очевидно, мысль о том, что у подлинного носителя эпоса во время акта творчества возникает значимая соотнесенность песен, поначалу может вызвать скептическую реакцию, обусловленную силой привычки. Фольклористы давно свыклись со старой идеей дореволюционных собирателей изучать репертуар сказителя, привычку закрепил многолетний поток работ, посвященных репертуару не только эпических певцов, но и исполнителей песен, частушек, причитаний. По инерции судят и о народнопозитической эпопее. Эти суждения, различаясь в деталях, в основном сходны и противоречивы: в русском эпосе эпопеи нет, эпическая поэзия существовала только в форме песен; национальная эпопея формировалась, но все-таки не обрела формы, которая обычно создается литератором. Почему форму национальной эпопеи у русских должен был создать литератор? Потому, отвечают исследователи, что так было у греков, французов, скандинавов, немцев и т. д., а поскольку в России не нашлось поэта, который, используя какой-нибудь формообразующий принцип, объединил бы эпические песни в письменном виде, то и нет основания говорить о народнопозитической эпопее, она не успела сформироваться.

Приведем одно высказывание, обобщающее мнения многих исследователей: «На том или ином этапе бытовавшие веками сказания и песни складывались в единую целостность, обычно воплощаемую письменно. Таковы древнегреческая эпопея «Илиада», индийская — «Махабхарата», карело-финская — «Калевала», немецкая — «Песнь о Нибелунгах», французская — «Песнь о Роланде», сканди-

<sup>4</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. 1. М.—Л., 1949, с. 58.

<sup>5</sup> Там же.

навская — «Эдда» и т. д. Однако бывало так, что по тем или другим причинам элементы эпоса, уже родившиеся в недрах народного творчества, не смогли обрести единства и письменного воплощения. Так произошло, в частности, и с русской национальной эпосеёй, которая созревала в богатырских былинах о Микуле Селяниновиче, Илье Муромце, Добрыне Никитиче, но не получила той законченной формы, которая, как правило, создается одним или несколькими индивидуальными авторами. Тем не менее дошедшее до нас русское былинное богатство позволяет отчетливо осознать пафос и общие контуры формировавшейся в X—XIV вв. национальной эпосеёй»<sup>6</sup>. В подобных суждениях есть скрытое признание творческой беспомощности народных певцов разных времен и народов, ибо получается, что носитель эпоса силой своего таланта не способен создать в устной форме эпосею, это по плечу только литератору, по крайней мере, только он может придать ей «законченную форму».

Таким образом, возникает проблема «большой» эпической формы в русском народном эпосе.

Здесь можно взять, например, Сборник Кириши Данилова, материалы которого «имеют мировое значение как первые подлинные записи былин и исторических песен»<sup>7</sup>, и, привлекая записи XIX—XX вв., попытаться решить проблему «большой» эпической формы, индуктивный метод обеспечил бы наибольшую научную корректность. Но из-за недостатка фактической информации между учеными давно идет спор: одни считают Кирилла Данилова собирателем, другие — выдающимся эпическим певцом, записавшим свои песни<sup>8</sup>. Поэтому сначала нам придется коснуться полемики, чтобы определить свою позицию в этом вопросе.

Если считать Кирилла Данилова собирателем, то его следует признать прямым предшественником П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, А. В. Маркова, А. Д. Григорьева, Б. М. и Ю. М. Соколовых, В. И. Чичерова, А. М. Астаховой и других фольклористов, записывавших произведения былевой поэзии. Такой взгляд на Данилова представляется настолько невероятным, что один из современных исследователей назвал его почти фантастическим: «Слишком уж явно отдает фантастикой мнение о собирательской исключительности Кириши Данилова. Нам рисуют портрет столь искушенного «собираателя» доломоновской поры, что его бережности и художественной чуткости «могли бы позавидовать поздние собиратели, вооруженные разработанной научной методикой»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> В. Кожин ов. Эпосея. — В кн.: Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974, с. 472.

<sup>7</sup> В. И. Чичер ов. Русское народное творчество. М., 1959, с. 31.

<sup>8</sup> Историография вопроса в кн.: А. М. Аста х о в а. Былины. Итоги и проблемы изучения, М.—Л., 1966, с. 175—178; см. также: Б. Н. Путилов. Сборник Кириши Данилова и его место в русской фольклористике. — В кн.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., 1958, с. 514—565.

<sup>9</sup> А. А. Горел ов. Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения». — В кн.: Русский фольклор, т. 7. М.—Л., 1962, с. 294.

Пока положение противников «собирательской» точки зрения на Сборник представляется более надежным, ибо они располагают большим числом фактов, доказывающих принадлежность песен одному лицу. Особенно плодотворно в этом направлении работает А. А. Горелов. В одной из последних статей он, исходя из того, что «индивидуальность левца накладывает отпечаток на отбор народно-поэтических средств», а также учитывая, что «личность творца-сказителя управляет усвоением и освоением традиции, регулирует ее пределы и формы», провел сопоставление общих мест, некоторых структурных компонентов песен, стилистических, фразеологических оборотов и пришел к весьма существенному выводу: «...текстовые сдвиги, лексико-фразеологические перемещения, перенесения не только в объеме фразеологических единиц, но более сложных структурно-композиционных фрагментов с их творческим приспособлением к нуждам новых текстов... — типические черты искусства певца, репертуар которого представлен в Сборнике»<sup>10</sup>.

Занимая эту позицию как исходную рабочую, подчеркнем, что и мнение о Данилове-фольклористе не кажется нам лишенным смысла. Данилов, конечно, не собиратель-фольклорист, но его фольклористические знания совершенно очевидны. Он действительно отличается, как пишет Б. Н. Путилов, «широтой фольклорных интересов», «большими знаниями в области народной поэзии», «чуткостью к материалу»<sup>11</sup>, умением зафиксировать даже диалектную филигрань речи. Отрицать эти качества Данилова — значит сознательно обеднять его незаурядную личность.

Сказанное выше не означает, конечно, что решение следует искать в элементарной контаминации позитивных результатов спорящих сторон. Суть, очевидно, лежит в совершенно иной плоскости, и она не может быть выявлена с помощью существующих ныне в нашей фольклористике приемов, понятий, методологических посылок.

В самом деле, сложилась явно антиномичная ситуация: языковой материал, характер поэтики и устнопоэтической техники бесспорно свидетельствуют, что произведения принадлежат одному лицу, которое само их записало, с другой же стороны, Сборник Кишки Данилова фольклористически выдержан не только для XVIII, но и для XIX столетия и в значительной мере для нашего времени. Как это связать, объяснить? Пока спорящие стороны прибегают лишь к категорической защите своих позиций.

Личность Данилова оказалась как бы расщепленной на певца и собирателя (составителя, редактора), а его Сборник, вслед за русскими исследователями, и некоторые зарубежные ученые стали считать эпическим собранием, подготовленным фольклористом<sup>12</sup>, пото-

<sup>10</sup> А. А. Горелов. Диффузия элементов устнопоэтической техники в Сборнике Кишки Данилова. — В кн.: Русский фольклор, т. 14. Л., 1974, с. 169, 195.

<sup>11</sup> Б. Н. Путилов. Сборник Кишки Данилова и его место в русской фольклористике, с. 542.

<sup>12</sup> А. Стендер-Петерсен. Проблематика Сборника Кишки Данилова. — *"Scando-Slavica"*, IV. *Copenhagen*, 1958, с. 70—92; Б. Мериджи. Наблюдения.



му что утвердившийся подход к изучению творчества эпического певца страдает методологическими погрешностями и в целом не может быть признан приемлемым.

Сразу же оговоримся, что дореволюционными и советскими исследователями сделано очень много по изучению искусства сказителя. «В течение ста лет фигура сказителя занимает одно из центральных мест в науке о русском эпосе, — пишет Б. Н. Путилов, — повышенный интерес к нему, к его искусству составляет, по установившемуся мнению, существенную и привлекательную особенность так называемой «русской школы» в европейской фольклористике. Постепенно накопился большой запас живых наблюдений, относящихся к хранителям былинного наследия; созданы значительные исследования о «личном вкладе» сказителей в коллективное эпическое наследие, об основных типах мастеров русского эпоса, о развитии эпоса в «северный период» его жизни»<sup>13</sup>. Но одновременно Б. Н. Путилов признает, что «сама фигура былинного певца окружена немалым числом загадок»<sup>14</sup>. Действительно, имея сотни и сотни записей эпических песен, массу свидетельств собирателей об отдельных сказителях, имея солидную традицию в изучении творчества одного певца, современные фольклористы тем не менее вынуждены полемизировать по самым, казалось бы, простым вопросам и считать загадочной не только фигуру эпического певца, но и сборник песен одного сказителя — Сборник Кириши Данилова<sup>15</sup>.

На наш взгляд, повторяем, «загадки» порождены неверными исходными позициями изучения творчества эпического певца: со времен П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга сложилась и по сей час существует традиция анализировать совокупность песен сказителя, его репертуар, а не творческий процесс как таковой.

Изучать репертуар можно только в его соотношении с творческим процессом. А когда фольклорист этого не делает, он перестает быть самим собой и напоминает скорее плохого литературоведа, ибо добровольно уходит от главного — исполнительского процесса, который является единственной формой реализации творческого потенциала носителя фольклора.

Очевидно, здесь необходимы пояснительные примеры, поскольку наша работа адресована в первую очередь студентам, имеющим небольшой опыт собирания фольклора и, как правило, смутное представление об исполнительском процессе. Приведу два примера из собственной собирательской практики.

---

над Сборником Кириши Данилова. — В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской литературы. М.—Л., 1966, с. 20—27.

<sup>13</sup> Б. Н. Путилов. Искусство былинного певца. Из текстологических наблюдений над былинами. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, с. 220.

<sup>14</sup> Там же, с. 221.

<sup>15</sup> Сборник Кириши Данилова «остается одной из интереснейших загадок фольклористики»: А. А. Горелов. Трилогия о Ермаке из Сборника Кириши Данилова. — В кн.: Русский фольклор, т. 6, М.—Л., 1961, с. 344.

В июле 1968 г. в д. Турутино Алапаевского района Свердловской области встретился хороший сказочник Иван Григорьевич Юнышев. Работа фольклорной экспедиции подходила к концу, времени было в обрез, и я успел записать только три сказки. Но было ясно, что он знает еще много сказок, легенд, что он вообще любит рассказывать. Мы договорились, что зимой я приеду к нему «в гости». В конце января 1969 г. я приехал и прожил у него неделю. Для себя я составил план: сначала выяснить круг сказок, известных И. Г. Юнышеву, а потом в спокойной обстановке записать их на магнитофон. Первое вполне удалось: И. Г. Юнышев добросовестно вспоминал и перечислял сказки, я составил репертуарный список. Но как только дело коснулось записи, сказочник повел себя не так, как мне хотелось. Заглядывая в список, я напоминал сюжет, а он отдавал предпочтение другому. Он ничего не объяснял, просто бросал реплики: «Лучше эту сказку расскажу», «Эта больше подходит, в ней колдовства завались», «Послушай сейчас про солдата, веселая посказулька» и т. п. В конце концов он рассказал даже немного больше, чем было намечено, но порядок исполнения резко отличался от последовательности сказок в репертуарном списке. В процессе исполнения сказки оказались по-новому организованы, сопоставлены, сказочник переходил иногда от сказки к легенде или бывальщине или припоминал какой-нибудь жизненный случай. Было ясно, что в процессе исполнения он руководствуется целым комплексом ситуативных и художественных требований.

Примерно то же самое повторилось с Ксенией Ефремовной Оносовой в июле 1970 г. в поселке Серебрянка Пригородного района Свердловской области. На К. Е. Оносову все жители указывали как на общительную и памятливую песенницу. Она была по-настоящему рада, когда мы к ней пришли (я был со студентами М. Собстель и Н. Климовой). С удовольствием она пела нам в течение нескольких дней. Чувствовалось, что само пение ей доставляет радость; в ней ощущалась артистическая незаурядность. Она исполнила более 150 старинных и современных песен. В первый день она пропела 6 песен, а когда мы к ней пришли снова, у нее на нескольких листах оказались записанными названия песен (или по первой строке, или с указанием на тему, персонаж, песенную деталь: про черного ворона, про реку Туру, про необходимую хозяйку и т. п.). Объяснила: «Вы вчера ушли, я начала вспоминать песни. Я ведь их три мешка знаю, да голова худая — девяты́е десятки идут. Весь день вспоминала и ночью: лежу, перебираю в голове, как набегит какая, встану и запишу название». Потом она изо дня в день пела часа по два. И опять знакомая картина: она пела песни совсем не в той последовательности, в какой они ей вспомнились. Она отбирала: «Сейчас про любовь можно», «А эта смешная, про мужа — дурака, спою ее», «Эта песня шибко тоскливая — разревусь, лучше другую», «Вам вот эта песня должна понравиться, она — про молоденьких» и т. п. У нее постоянно возникали какие-то ассоциации,

приятные или горестные воспоминания, она соизмеряла трудность исполнения, содержание песни со своим настроением и собственными сиюминутными возможностями («Устала» или наоборот: «Нынче голос идет, спою эту»), в то же время ей очень хотелось быть на высоте, она старалась угодить приезжим людям, доставить им удовольствие, она явно следила за нашим восприятием.

В этих примерах сознательно опущены названия, типы сказочных и песенных сюжетов, нам важно только обратить внимание читателей на принципиальную разницу между репертуаром и актом творчества, исполнительским процессом. Полевые наблюдения убеждают в том, что заурядные исполнители, с которыми обычно приходится встречаться собирателям, не придают решающего значения композиционной компоновке произведений, паузам во время акта творчества; индивидуальность таких исполнителей выражается только в пределах отдельно взятых произведений, выше этого уровня они не поднимаются. Зато талантливые исполнители ощущают потребность расположить произведения особым образом, сопоставить и соотнести их между собой. Бывало так, что исполнитель поет в течение нескольких дней и вдруг повторяет какую-нибудь песню, и она, оказавшись в новом окружении, приобретает иной колорит или даже смысл. Акт творчества талантливого исполнителя — это всегда явление живое, изменяющееся, даже импульсивное, постоянно принимающее какие-то новые оттенки, неожиданные смысловые повороты; это художественное явление, безусловно имеющее свои структурно-композиционные принципы и закономерности.

Подчеркнем еще раз, что творческая деятельность настоящего мастера, будь то сказочник, песенник или эпический певец, протекает не только в рамках конкретных произведений, но и на высшем уровне — уровне единичного проявления исполнительства или акта творчества. По некоторым эпическим собраниям XVIII—XX вв. можно увидеть, что талантливые сказители в процессе единичного проявления исполнительства проводят системную организацию эпических произведений, и это дает основание говорить о так называемой большой форме бытования русского эпоса. Эта форма бытования эпоса — предмет нашего изучения. Мы попытаемся доказать ее былое функционирование как содержательной структуры. Для достижения этой цели потребуются решить следующие задачи: обнаружить семантическую связь песен во время единичного проявления исполнительства эпического певца, выявить ее содержательность и установить принципиальную идентичность закономерностей акта творчества с композиционной структурой Сборника Кирши Данилова. В конечном итоге, очевидно, можно будет говорить о существовании эпопей фольклорного типа.

## II. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Как было отмечено, в современных исследованиях по русскому народному эпосу абсолютно никакого значения не придается соотношению репертуара сказителя и его единичного проявления исполнительства. Далее, сам по себе сказитель, хотя и характеризуется как талантливая личность, творящая в атмосфере почти недифференцированных форм народного сознания, практически рассматривается лишь как выразитель эстетических идей. Практически также игнорируется такая объективно наличествующая область народного знания, как народная фольклористика. О ней просто забыли, и это уменьшило возможность проникновения во внутренние закономерности народного эпического творчества. Поэтому попытку раскрыть содержательность формы народного эпоса необходимо начать с ряда положений общего порядка.

### *Народная фольклористика*

Народные певцы и рассказчики в беседах с собирателями постоянно касаются чисто фольклористических вопросов и проблем. Они по-своему объясняют темы, идеи, образы, жанровые признаки, характер вариативности, региональные особенности, трансформацию, историю бытования фольклорных произведений и многое другое.

Фольклористические познания певцов и рассказчиков выявляются непосредственно, например в виде реплик, пояснений во время исполнения. Кроме того, и это, пожалуй, главное, фольклористические представления исполнителей, наряду с другими представлениями, бывают всегда материализованы в самобытности отдельного произведения, тематического цикла, акта творчества, в особенностях репертуара.

У каждого народа существует вполне устойчивая, исторически изменяющаяся система знаний, представлений о специфике своего устного искусства. Это и есть народная фольклористика. Она существует наравне с народной историей, философией, правом, педагогикой, психологией и т. п.<sup>1</sup> Народная фольклористика — одна из областей, разделов народного знания.

---

<sup>1</sup> См., например: Программа для собирания народных юридических обычаев. Спб., 1889; А. С. Прангишвили. Фольклор и психология. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 40—44; Терминология устного народного творчества. — В кн.: Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор. Собрал и составил В. П. Бирюков. Свердловск, 1953, с. 195—199; Е. И. Ш а с т и н а. Студенческий фольклорный кружок. Из опыта работы фольклорного кружка в Иркутском госпединституте. — В кн.: Проблемы изучения русского устного народного творчества. М., 1975, с. 167, 169.

В народной фольклористике несомненные ценности соседствуют, переплетаются с наивным, эмпирическим, просто ошибочным, но это уже другой вопрос, который надо изучать отдельно.

К сожалению, у нас нет ни одной специальной работы по народной фольклористике, о ней ничего не говорится в учебниках, учебных пособиях, а обобщающие труды по истории русской фольклористики, по эстетике и поэтике устной поэзии пока пишутся без теоретического осмысления принципиальных положений народной фольклористики. Правда, при решении конкретных вопросов ученые иногда обращаются к данным народной фольклористики и приходят к весьма добротным выводам. С другой стороны, далеко не всегда есть необходимость учитывать эти данные. И все-таки существуют проблемы, решение которых не только затруднительно, но и невозможно без соотнесения научных и народных фольклористических принципов и положений. В частности, неисследованность народной фольклористики сказалась на уровне изученности народного эпоса в целом и творчества отдельного эпического певца. Это отразилось и на методике анализа «Древних российских стихотворений, собранных Киришю Даниловым». Сборник нельзя понять, игнорируя народную фольклористику. Кирилл Данилов обладал суммой народных фольклористических знаний и представлений, что сыграло свою роль, когда возникла необходимость создать сборник эпических песен.

## ***Носитель и исполнитель эпоса***

Существует несколько классификаций сказителей. Например, П. Н. Рыбников полагал, что есть две категории сказителей: «...первая — Рябинин, Козьма Романов, Андрей Сорокин, Колодозерский старик и Бутылка; вторая — Терентий Иевлев, внук знаменитого Ильи Елустафьева, калика из Ляг, Поморский старик, Никифор Прохоров и Щеголенков»; причем «вторая категория... ниже первой»; наконец, есть певцы, которые «не заслуживают имени сказителей и знают по две, по три былины»<sup>2</sup>. А. Ф. Гильфердинг также отмечал разную степень одаренности сказителей: «Рапсоды далеко не равны по достоинствам: они представляют целую градацию от истинных мастеров, одаренных несомненным художественным чувством, до безобразных пачкунов»<sup>3</sup>.

Очевидно, совсем не просто разделить сказителей «по достоинствам», иначе А. Ф. Гильфердинг сделал бы это, но обращает на себя внимание то, что он в первую очередь выделяет «истинных мастеров».

А. М. Астахова среди сказителей различала «три основных категории — по тому, как они воспринимают, а затем воссоздают былины»: передатчиков, творцов и импровизаторов, но сама же призна-

<sup>2</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 3, с. 317.

<sup>3</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом ..., т. 1, с. 50.

вала, что всех певцов на три группы разделить нельзя: «Во многих случаях мы будем иметь явления не четкого порядка, типы переходные, столкновение и переплетение разных тенденций, когда преобладающая линия не выражена с полной определенностью»<sup>4</sup>. Кроме того, если взять другой критерий, можно выделить новые группы сказителей. Так, А. М. Астахова «по характеру стиля исполняемых былин» делила сказителей на эпических певцов и рассказчиков (у последних «стихия сказа преодолевает искусство былинного сказительства»), в свою очередь, эпические певцы могут быть подразделены на певцов «эпически-распространенного», «эпически-динамического» и «эпически-схематичного» стилей<sup>5</sup>.

Вслед за А. М. Астаховой В. И. Чичеров вводил свой критерий — вклад сказителя в развитие региональной эпической традиции — и делил всех сказителей на певцов, «создавших свою школу», и сказителей-передатчиков, простых импровизаторов, не оказавших существенного влияния на развитие эпоса в своей местности<sup>6</sup>. Наблюдения советских фольклористов представляются важными, но все-таки они носят частный характер и не всегда бесспорны<sup>7</sup>. И, видимо, следует вернуться к различению певцов по степени одаренности, которое, по А. Ф. Гильфердингу и П. Н. Рыбникову, является основополагающим. В. Я. Пропп также думал в этом направлении: «Вопрос об исполнителях требует коренного пересмотра... Самое важное — определение степени и характера талантливости певца»<sup>8</sup>.

Уместно напомнить, что практически по-настоящему талантливые сказители все-таки выделяются. Учитывая объем репертуара, чувство эпического стиля, верность традиции и прочие высокие качества исполнителей, исследователи выделяют из общего числа певцов сравнительно небольшую группу «искусных», «знаменитых», «выдающихся», «прекрасных» сказителей, «сказителей-классиков». К их числу обычно относят 15—18 сказителей XIX—XX вв., начиная от Т. Г. Рябинина и кончая Ф. А. Конашковым, а к числу «крупнейших мастеров народного эпоса XVIII—начала XIX века» причисляют Илью Елустафьева, Игнатия Андреева, Конона Неклюдина, Павла Сивцева, Мину Ефимова, Петра Мещанинова, Никифора Кабалина, Андрея Ярома, Ивана и Гаврилу Тупицыных<sup>9</sup> и, конечно, Кирилла Данилова.

<sup>4</sup> А. М. Астахова. Былинное творчество северных крестьян. — В кн.: Былины Севера, т. 1. Подготовка текстов и комментарий А. М. Астаховой. М.—Л., 1938, с. 71, 75, 82, 85.

<sup>5</sup> Там же, с. 86—87.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, с. 333.

<sup>7</sup> Ю. А. Новиков. Эпическая традиция Пудожского края. Автореф. канд. дис. Минск, 1976, с. 15—16.

<sup>8</sup> В. Я. Пропп. Русский географический эпос. М., 1958, с. 518—519.

<sup>9</sup> Русское народное творчество, т. 2, кн. 1. Очерки по истории русского народного творчества середины XVIII — первой половины XIX века. М.—Л., 1955, с. 200—206.

Таким образом, на несколько сотен известных науке сказителей XVIII—XX вв. безусловно талантливых приходится всего 25—30 человек. И совершенно очевидно, что ради углубления дальнейшего анализа стоит попытаться придать определениям типа «выдающийся», «знаменитый» сказитель терминологический смысл.

Всех певцов следует разделить, по крайней мере, на две группы, как это делал еще П. Н. Рыбников, и в первую отнести истинных мастеров, подлинно талантливых сказителей и назвать их, предположим, носителями эпоса, а во вторую — всех остальных и назвать их исполнителями.

Исполнители — это обычные певцы, обычные сказители, лишенные настоящего поэтического таланта, не обогащающие фольклорную традицию художественными ценностями, а только поддерживающие ее. Они могут быть «передатчиками» эпических песен, или импровизаторами, или даже создателями модификаций былин. Их репертуар может быть обширным. Но в целом их творчество протекает в рамках «малой» эпической формы и отмечено печатью заурядности, их вклад в народное искусство имеет преходящее значение.

Признавая слишком общий характер такого определения, но и невозможность дать пока более точное, подчеркнем, что отличить исполнителя эпоса от носителя, скажем, по степени сохранности былин в репертуаре или по его объему вряд ли возможно, то есть, если возникает необходимость отнести какого-нибудь сказителя к исполнителям или носителям эпоса, то нужно проводить специальное исследование.

Носителем эпоса можно считать такого певца, который усвоил из устной традиции не только широкий круг сюжетов, жанровую специфику, основные идеи, проблемы родного фольклора, «технику» создания фольклорных произведений, но и весь комплекс традиционных национальных воззрений, сущность народного мироощущения, вообще весь строй образного народного мышления, закономерности которого пронизывают, организуют его (носителя) видение мира. В отличие от исполнителя, носитель эпоса не просто держит в памяти усвоенную эпическую информацию и передает ее с большей или меньшей степенью самостоятельности, но всегда художественно воссоздает ее во время единичного проявления исполнительства. Духовная деятельность носителя эпоса — и мыслительная, и интуитивная, и эмоциональная — протекает не только в «малой», но и в «большой» эпической форме.

В обстоятельствах слабой дифференцированности (или полной недифференцированности) форм народного сознания носитель эпоса всегда не только собственно певец, но и мыслитель в широком значении этого слова, он духовный авторитет в своей среде, его мыслительный диапазон весьма значителен. Носитель эпоса — это одновременно поэт, историк, идеолог, философ, историк и теоретик национального искусства (фольклорист). Подчеркнем: и фольклорист, то есть он знает, разумеется, в пределах народной

фольклористики историю и теорию народного искусства, и в частности народного эпоса. Следовательно, искусство эпического певца нельзя изучать игнорируя его фольклористические знания, их учет будет способствовать глубине и содержательности анализа.

Выраженное внимание к носителю эпоса не означает стремления к коренному пересмотру сложившихся в науке представлений о соотношении индивидуального и коллективного в фольклоре. Теоретические суждения ученых по этой проблеме, например о мере личного вклада сказителя в коллективное создание фольклорного произведения, довольно многочисленны и кажутся в подавляющем большинстве безусловно верными, но в конкретных исследованиях сказитель часто все-таки не видится фольклористам как творческая натура, способная передать народный взгляд на действительность; разговор обычно сводится к частным вопросам стиля, поэтики, биографических факторов, региональной специфики и т. п.

Несомненно, что творческая индивидуальность в эпосе должна выражать не свое видение мира, а «передавать массовое мировоззрение, массовую, а не индивидуальную психику, передавать то, что присуще не только отдельному человеку, но и ему подобным»<sup>10</sup>, но важно за этим увидеть и понять талантливую сказителя. Понять — значит суметь взглянуть на мир его глазами. Ведь увидеть действительность глазами другого человека не дано и дано. Не дано, потому что личный и социальный опыт у каждого свой собственный, и это лишает нас желаемой возможности, но и дано, если этот другой человек — подлинный художник. Только в искусстве можно увидеть действительность глазами другого человека. И если мы стремимся понять народный эпос, мы можем оставить в стороне заурядных исполнителей с их обычными возможностями и обратиться к носителям эпоса, которые силой своего таланта были способны актом творчества выразить в полном объеме коллективное сознание, народное мироощущение, народное видение действительности. Мы должны остановить свое внимание на творческом процессе носителей эпоса, а эпический материал рядовых исполнителей может быть использован в качестве подсобного.

### ***Специфика фольклористического подхода к изучению народного эпоса***

Своеобычная форма существования эпического произведения диктует и особый подход к нему. По необходимости повторяя трюизмы, выделим главное.

Во-первых, эпическое произведение — это произведение, устно создаваемое и устно бытующее. Последнее, кроме всего прочего, означает, что, сохраняясь постоянно в памяти, эпическое произведение воссоздается, то есть появляется и существует в качестве

<sup>10</sup> В. П. Аникин. Как распутать путы. — «Вопросы литературы», 1964, № 6, с. 131.



предмета чувственного восприятия, только в момент единичного проявления исполнительской деятельности певца. Выполненная в это время письменная фиксация произведения и ее последующая публикация суть слабые копии, совершенно неравноценные с подлинником.

Во-вторых, известно, что нельзя услышать два абсолютно одинаковых звучания песни, сказки, былины. Каждое новое исполнение дает оригинальный, отличный от предыдущего вариант, всякое очередное воссоздание фольклорного произведения порождает неповторимый, уникальный художественный организм, иными словами, песня, сказка, былина, баллада существуют только в виде многочисленных или даже практически бесчисленных вариантов, и лишь некоторые из них, письменно зафиксированные, попадают в распоряжение исследователей. Имея в виду эпос, Б. Н. Путилов справедливо пишет, что «варианты соотносятся с объективно существующим целым, которое в одном тексте не выражено, которое не может быть составлено из ряда текстов, но которое вместе с тем может рассматриваться на инвариантном уровне. Это целое и есть, собственно, фольклорное произведение. В. Я. Пропп применительно к былинам называл это целое народным художественным замыслом, подчеркивая тем самым, что мы имеем дело не с единожды воплощенным текстом, а с процессом многократных вариантных воплощений. В. М. Гацак предлагает ввести термин «эпическое знание»: «То, что записывается при каждом исполнении — это и не варианты одного текста, а конкретные воплощения более широкого поэтического запаса... Именно знание поэмы (более широкое, чем знание одного строго оформленного текста ее) находит проявление в том, что у певца не одна повествовательная возможность, а «пучок» таких возможностей... Оставаясь в пределах эпического знания, исполнитель былины выбирает один из альтернативных ходов... Эпическое знание шире, чем текст любого отдельного исполнения, и никогда в нем не исчерпывается»<sup>11</sup>. Таким образом, фольклорист вынужден изучать не само произведение и не его копию, а только копию варианта, точнее, копию одного из конкретных воплощений художественного замысла. И ради объективности анализа фольклорист обязан выполнить, по крайней мере, два важнейших условия.

Первое. Исследователь на основе имеющихся записей вариантов должен стремиться приблизительно к фольклорному произведению, точнее, к народному художественному замыслу. Практически это выглядит как обязательное привлечение всех записанных вариантов изучаемого произведения. Выполнение этого условия признавали необходимым уже дореволюционные ученые.

Второе условие требует непременно соотношения копии варианта эпического произведения с контекстом его исполнения. К со-

<sup>11</sup> Б. Н. Путилов. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 193—194.

842 163

жалению, именно это условие, имеющее важное методологическое значение, никем из дореволюционных и советских фольклористов, изучавших русский народный эпос, не выполнялось, что привело к обилию спорных наблюдений, к «открытию» качеств и сомнительных закономерностей, совершенно несвойственных русскому эпосу.

Дело в том, что мы можем понять, представить, но навсегда, видимо, лишены возможности почувствовать всю глубину идейно-художественного содержания народных эпических песен, мы не способны ощутить миросозерцательный характер формы народного эпоса, потому что вынуждены знакомиться с эпическими песнями как с письменными, а не устными произведениями.

К. В. Чистов справедливо пишет, что «каждый акт общения создателя (или исполнителя) художественного произведения со слушателем (зрителем, читателем) есть акт коммуникативный по своему характеру, то есть акт передачи и восприятия определенной информации (точнее, эстетической информации)»<sup>12</sup>. И когда слушатель, воспринимающий пение сказителя, превращается в читателя письменно зафиксированных эпических песен, он очень многое теряет, потому что резко меняется характер коммуникативности. Сам по себе коммуникативный акт оказывается принципиально иным, ибо произошло «разрушение живого контакта между субъектом и объектом информации, расщепление актов творчества исполнения и восприятия, распад синкретичности и потеря очень важных в эмоциональном и изобразительном отношении внетекстовых элементов, потеря возможностей «обратной связи» и «эффекта» соприсутствия, затухание творческих импульсов на полюсе восприятия»<sup>13</sup>.

В общем, исчезает вся содержательность атмосферы непосредственного общения сказителя и слушателей, исчезает целиком весь контекст фольклорного акта творчества. И если структура акта творчества иногда собирателями произвольно фиксируется, то при публикации и она разрушается вводимой классификацией. Таким образом, мы получаем для восприятия эпическое произведение изолированным, грубо оторванным от контекста, в котором оно было воссоздано и жило полнокровной жизнью.

Лишившись этой атмосферы, потеряв смысловую спаянность с ней, эпическое произведение лишается и своей жизненной полнокровности, точной идейно-смысловой наполненности, становится вялым, художественно анемичным. Подобные определения могут показаться слишком категоричными и ошибочными, предположим, для героических былин, и тем не менее они верны: героические былины, как и другие эпические песни, лишаясь исполнительского

---

<sup>12</sup> К. В. Чистов. Специфика фольклора в свете теории информации. — В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 32.

<sup>13</sup> Там же, с. 43. Правда, К. В. Чистов, рассматривая акт общения исполнителя со слушателями, выявляя содержательные моменты, не касается структуры акта творчества. В этом нам видится недостаток глубокой работы К. В. Чистова.

контекста, перестают быть абсолютно полноценными в идейно-художественном отношении. Другое дело, что читателем, воспитанным на литературных традициях, эта неполноценность не ощущается.

Суть обрядовой песни раскрывается в полном объеме только в системе обряда, трудовой песни — в системе производственно-трудового комплекса, игровой песни — в системе народного гуляния, праздника, точно так же обстоит дело с эпическими произведениями: они обладают ослабленной способностью самостоятельного (обособленного) существования, их идейно-художественное содержание полностью раскрывается только в системе акта творчества подлинного носителя эпоса. Подчеркнем: подлинного носителя эпоса, а не заурядного исполнителя. Следовательно, необходимо эту формальную организацию, эту систему всегда иметь в виду. Необходимо восстановить ее хотя бы в главных чертах, то есть обнаружить соотношенность песен во время акта творчества, ее динамику, чтобы определить в этой системе место, роль, значение, смысл каждой эпической песни.

### ***Единичное проявление исполнительства и репертуар носителя эпоса***

Исследователи эпоса вместо единичного проявления исполнительства неправомерно изучают репертуар эпического певца. Выявляя детерминацию репертуара, его объем, состав, региональные, общерусские черты и т. п., можно получить вполне добротные результаты, но творчество эпического певца может быть в полной мере изучено только в том случае, если снять нацеленность на репертуар, которая сама по себе все-таки ограничивает методологический потенциал исследования творчества эпического певца, и возвести в принцип внимание к исполнительскому контексту.

Напомним, что кроме репертуара, объем и состав которого, кстати сказать, никогда не является в искусстве основным показателем таланта артиста, существует единичное проявление исполнительства, акт творчества (сольное выступление, концерт, творческий вечер), когда певец или рассказчик ради достижения поставленной цели предлагает вниманию публики известные ему произведения (или, как правило, только часть их), должным образом организованные, исполненные со строгой дозировкой, в продуманном порядке, подчиненные определенному замыслу.

У народных певцов и рассказчиков тоже есть репертуар и акт творчества, который может длиться несколько часов или дней, например пение былин или рассказывание сказок, может полностью или частично исчерпывать репертуар; главное — иметь в виду, что это художественный акт, что совокупность произведений, произвучавших во время акта творчества, являет собой общность более

высокого порядка, чем элементарная сумма произведений, которую принято считать репертуаром.

Пение сказителя перед собирателем — это тоже выступление, акт творчества, единичное проявление исполнительства. В отличие от профессионального артиста, сказитель, как правило, не готовится к такому выступлению. Он, находясь в рамках эпической традиции и учитывая конкретность ситуации, импровизирует, по ходу пения подбирает произведения, тут же komponует, соотносит их, выстраивая в системную последовательность.

Уточним. Акт творчества и единичное проявление исполнительства могут совпадать во временном объеме, когда пение сказителя перед слушателями продолжается непрерывно в течение нескольких часов одного дня. В этом случае названные термины можно употреблять как синонимы.

Но в период активной жизни эпоса обычным было многодневное пение сказителей: «...бывало, целая волость... призывала к себе... древнего летами сказителя и заставляла его сказывать старины, былины и побывальщины и заслушивалась вся от мала до велика *по несколько дней сряду*»<sup>14</sup>. В этом случае многодневный акт творчества состоял из ряда однодневных, каждый из которых удобнее назвать единичным проявлением исполнительства. Акт творчества приобретал выраженную дискретность, прерывистость. Слушатели принимали эту условность и знали, что после единичного проявления исполнительства «продолжение следует».

Паузы между единичными проявлениями исполнительства возникали не только в силу физических, бытовых, но и художественных обстоятельств.

У настоящих сказителей единичное проявление исполнительства имело самостоятельную художественную ценность, и *одновременно* оно было только частью целого, одним из «блоков», из которых составлялось целое, было подчинено общему художественному замыслу.

Поскольку сила традиции довлеет над личным в народном искусстве, возможно выявление общего, типичного в единичном проявлении исполнительства различных носителей эпоса, то есть у всех исполнительский контекст должен иметь одни и те же структурные закономерности.

В идеале каждый собиратель должен бы стремиться зафиксировать исполнительский контекст и с максимальной осторожностью, используя средства печати, донести до читателей и исследователей. К сожалению, собиратели XIX—начала XX в., заставшие еще активное бытование эпоса, прошли мимо акта творчества. Они не воспринимали его как что-то *цельное, единичное, особенное*, как форму реализации эпического замысла.

Их можно понять. Представленные П. Н. Рыбниковым записи

<sup>14</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1, с. XXVIII. Здесь и далее подчеркнуто мною. — В. Б.

великолепно сохранившихся эпических песен, с одной стороны, убедили любителей народной словесности в том, что эпос бытует лишь в виде былин, а с другой — побудили расширить поиски бытующего эпоса, чтобы увеличить его сюжетный фонд. Разумеется, обычно ставились частные собирательские задачи, но их решение вело в конечном счете, по мнению фольклористов того времени, к выявлению сюжетного состава эпоса. Например, собиратели стремились исчерпать репертуар сказителя, или записать все былины региона, или найти какой-нибудь редкий эпический сюжет. «Какие былины на Печоре сохранились? В каком виде сохранились? Вот те два вопроса, — пишет Н. Е. Ончуков, — которые были мною поставлены, когда я приступил к записыванию былин. Для этого я решил переписать по содержанию все обращающиеся на Печоре былины и по одному хотя бы разу и такие, которые уже известны в массе пересказов...» Чтобы выполнить поставленную задачу, Н. Е. Ончуков использовал, по его словам, «прием записывать былины все вперед и вперед по содержанию», но и этот прием не помог одному человеку записать все печорские былины. Собирает пишет: «У приема записывать все вперед и вперед по содержанию были, конечно, и недостатки: мне не пришлось вначале разбирать качество певцов, а затем, когда большая часть былевого обихода низовой Печоры была уже записана, иногда у лучших старинщиков за неимением времени мне пришлось записывать только то, чего у меня пока не было, хотя бы старины, уже записанные у меня, эти старинщики и знали лучше». Н. Е. Ончуков наспех записывал несколько старин у одного сказителя и торопился к другому. Например, от И. В. Торопова он записал только две эпические песни, хотя сказитель «пел старины довольно охотно», и кроме спетых знал «Первую поездку Ильи М., Сокольника, Бой Добрыни и Дуная, Добрыню и Маринку, Потыка, Дюка, Чурила, Ставра, Ваську Окулова, Женитьбу Дуная, Луку Данилова; слышал про Святогора»<sup>15</sup>. Также выборочно записывал Н. Е. Ончуков былины от сказителей Ф. Е. Чуркиной, Е. И. Рочева, А. Ф. Вокуева, Г. И. Дитятева, П. И. Дитятевой, П. Г. Маркова и др.

А. М. Астахова правильно пишет, что у П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, А. В. Маркова, Н. Е. Ончукова, А. Д. Григорьева, то есть у основных наших собирателей эпоса, «в центре внимания были былинный инвентарь данного района и состояние в этом районе былинной традиции», что вообще все «старое собирание... было направлено, главным образом, по линии охвата новых районов и выявления новых вариантов»<sup>16</sup>. В советское же время одни собиратели стремились к обязательной фиксации круга сюжетов, бытующих в данном регионе, другие — к выявлению эпического репертуара сказителей, третьи шли «по следам» дореволюционных собирателей, повторяя не только их маршрут, но и методи-

<sup>15</sup> Печорские былины. Записал Н. Ончуков. СПб., 1904, с. XXXIV.

<sup>16</sup> А. М. Астахова. Былинное творчество северных крестьян, с. 8.

ческие приемы. Результаты такой собирательской работы значительны, хотя налицо и невосполнимые утраты. Ведь буквально все собиратели XIX—XX вв. в поисках новых сюжетов или более выразительных вариантов шли на непозволительное корректирование акта творчества сказителя: иногда фольклористы делали лишь выборочные записи, во время пения былины ставили наводящие, «подсказывающие» вопросы, или бывало так, что сказитель не хотел исполнять какой-нибудь былины, но вынужден был петь ее под нажимом собирателя<sup>17</sup>, или собиратели, пытаясь натолкнуть сказителя на пение определенной былины, пересказывали ее сюжет. П. Н. Рыбников о методике своей работы с Т. Г. Рябининым писал: «Обыкновенно я называл ему богатырские имена, какие знал, иногда вкратце рассказывал подвиги богатыря, а Рябинин тут же припоминал былину или же предлагал вместо нее спеть другую»<sup>18</sup>. Уже сам факт присутствия фольклориста, человека постороннего, «городского», действовал дезорганизующе на атмосферу общения исполнителей и слушателей. Крестьяне чувствовали себя, как правило, стеснительно. А. В. Марков отмечал, что и сказители и слушатели ведут себя в присутствии собирателя двойственно: «...с одной стороны, они хотят показать вам, как образованному человеку, что не верят всему, о чем поется в старине, и самый процесс пения называют враньем: «Он много тебе наврет!»; но с другой стороны, во время сказывания старин у них срываются с языка замечания, показывающие, с каким доверием они относятся к их содержанию»<sup>19</sup>.

Отмеченные и неупомянутые формы вмешательства собирателя в творческий процесс приводили к деформации исполнительского контекста, а окончательно его форма разрушалась при публикации, потому что его структура фольклористам казалась слишком элементарной, динамика — наивно-бессистемной, сцепление песен — совершенно случайным. Записи песен сказителя перестраивались, вносились новые закономерности, и первое, что нужно делать для получения необходимого для дальнейшего исследования исполнительского контекста, — это снимать классификацию песен, введенную фольклористами при публикации.

Продемонстрируем на нескольких примерах крайнюю необходимость и продуктивность такой операции, хотя надо оговориться, что далеко не всегда это возможно, ибо в наших эпических собраниях уровень документации материала крайне низкий.

---

<sup>17</sup> «Никифор Прохоров из Купецкой волости Пудожского уезда, обозвав приключения Ивана Годинова бабьей стариною, начал мне рассказывать про этого богатыря не иначе как после особенного упрашивания». — В кн.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1, с. XXXII.

<sup>18</sup> Там же, с. XXVII.

<sup>19</sup> Беломорские былины, записанные А. Марковым. М., 1901, с. 13—14.

### III. ЕДИНИЧНОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НОСИТЕЛЯ ЭПОСА КАК ЖАНРОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

#### *Структура исполнительского контекста, ее содержательность*

К числу немногих эпических сборников, имеющих удовлетворительную паспортизацию, можно отнести «Беломорские былины, записанные А. Марковым».

А. Марков отыскал сказительницу А. М. Крюкову, подлинного носителя эпоса, и записал от нее несколько десятков эпических произведений. При издании он решил классифицировать записи: сначала разбил их на две группы, в первую отнес те, что были усвоены сказительницей, когда она жила на Терском берегу, во второй группе поместил старины, усвоенные А. М. Крюковой в Нижней Зимней Золотице. Затем в каждой группе им была введена не только временная, но и жанровая последовательность песен. Кроме того, он объединил былины в циклы, чего не делала А. М. Крюкова. В целом все, спетое сказительницей, оказалось у А. Маркова по-особому скованным и выглядит таким образом.

#### *А. Старины Терского берега*

1. Три поездки Ильи Муромца.
2. Илья Муромец и Калин.
3. Илья Муромец и Бадан (Батый).
4. Бой Ильи Муромца с сыном.
5. Добрыня и Змея.
6. Неудавшаяся женитьба Алеши.
7. Алеша и сестра Бродовичей.
8. Потык.
9. Дунай сватает невесту князю Владимиру.
10. Женитьба Дуная.
11. Сухматий (Сухан).
12. Михайло Данилович.
13. Туры и турица.
14. Настасья Митреяновна (Иван Годинович).
15. Дюк.
16. Козарушка (Козарин).
17. Михайло Петрович (Козарин).
18. Князь Роман и Марья Юрьевна.
19. Чурило и Авдотья (Чурило и неверная жена).

20. Хотен.
21. Садко.
22. Сорок калик со каликою.
23. Соломан и Иван Никульевич.
24. Егорий храбрый и его мучитель.
25. Оника-воин.
26. Горе.
27. Братья-разбойники и их сестра.
28. Вдова, ее дочь и сыновья-корабельщики.
29. Князь Роман убивает жену.
30. Князь, княгиня и старицы (Гибель оклеветанной жены).
31. Мать князя Михайлы губит его жену.
32. Иван Дородорович и Софья-царевна.
33. Князь Дмитрий и его невеста Домна.
34. Ждан-царевич.
35. Смерть царицы (Настасьи Романовны).
36. Кострюк.
37. Иван Грозный и его сын.
38. Смерть Ивана Грозного.
39. Смерть Михайлы Скопина.
40. Осада Соловецкого монастыря.
41. Шведская война при Екатерине II.
- Б. *Старины Зимнего берега*
42. Исцеление Ильи Муромца.
43. Илья Муромец в изгнании и Идолище.
44. Ссора Ильи Муромца с князем Владимиром.
45. Илья Муромец и разбойники.
46. Бой Добрыни с Ильей Муромцем.
47. Алеша, переодевшись каликою, убивает Тугарина.
48. Князь Борис Романович (Данило Ловчанин).
49. Идолище сватается за племянницу князя Владимира.
50. Князь Глеб Володьевич.
51. Волх Святославьевич (Всеславьевич).
52. Василий Богуславьевич.
53. Голубинная книга.
54. Разбойник Илья, кум темный.
55. Встреча двух купцов в кабаке.
56. Купеческая дочь и царь.
57. Мать и дочь в татарском плену.
58. Взятие Казани и казнь царя Симеона.
59. Похороны Сеньки Разина.
60. Семейная жизнь Петра I.

Используя оставленную А. Марковым «Роспись дней, в которые записаны старины»<sup>1</sup>, можно отбросить его классификацию, и тогда картина резко меняется.

А. М. Крюкова пела примерно в течение двух недель, с 16 июня

---

<sup>1</sup> Беломорские былины, записанные А. Марковым, с. 25.



по 5 июля 1899 г., с небольшими перерывами. И все, спетое ею, имеет следующую последовательность.

- 16 июня: «Настасья Митреяновна (Иван Годинович)», «Бой Ильи Муромца с сыном», «Князь Роман убивает жену», «Михайло Петрович (Козарин)», «Князь Борис Романович (Данило Ловчанин)», «Смерть царицы (Настасьи Романовны)», «Осада Соловецкого монастыря» (№ 14, 4, 29, 17, 48, 35, 40).
- 17 июня: «Добрыня и Змея», «Сорок калик со каликою», «Садко», «Мать князя Михайлы губит его жену», «Неудавшаяся женитьба Алеши» (№ 5, 22, 21, 31, 6).
- 18 июня: «Чурило и Авдотья (Чурило и неверная жена)», «Илья Муромец и Бадан (Батый)», «Михайло Данилович», «Князь Роман и Марья Юрьевна», «Хотен» (№ 19, 3, 12, 18, 20).
- 19 июня: «Князь, княгиня и старицы (Гибель оклеветанной жены)», «Илья Муромец и Калин», «Потык» (№ 30, 2, 8).
- 26 июня: «Кострюк», «Алеша и сестра Бродовичей», «Бой Добрыни с Ильей Муромцем», «Козарушка (Козарин)» (№ 36, 7, 46, 16).
- 27 июня: «Купеческая дочь и царь», «Сухматий (Сухан)», «Оника-воин», «Голубинная книга», «Князь Дмитрий и его невеста Домна», «Женитьба Дуная», «Дунай сватает невесту князю Владимиру», «Егорий храбрый и его мучитель» (№ 56, 11, 25, 53, 33, 10, 9, 24).
- 29 июня: «Василий Богуславьевич», «Волх Святославьевич (Все-славьевич)», «Дюк» (№ 52, 51, 15).
- 30 июня: «Алеша, переодевшись каликою, убивает Тугарина», «Иван Грозный и его сын», «Братья-разбойники и их сестра», «Туры и турица», «Три поездки Ильи Муромца», (№ 47, 37, 27, 13, 1).
- 1 июля: «Семейная жизнь Петра I», «Ждан-царевич», «Иван Дородорович и Софья-царевна», «Илья Муромец в изгнании и Идолище» (№ 60, 34, 32, 43).
- 2 июля: «Похороны Сеньки Разина», «Шведская война при Екатерине II», «Разбойник Илья, кум темный», «Встреча двух купцов в кабаке», «Мать и дочь в татарском плену», «Соломан и Иван Никульевич» (№ 59, 41, 54, 55, 57, 23).
- 3 июля: «Исцеление Ильи Муромца», «Ссора Ильи Муромца с князем Владимиром», «Горе», «Смерть Ивана Грозного» (№ 42, 44, 26, 38).
- 4 июля: «Илья Муромец и разбойники», «Князь Глеб Володьевич», «Вдова, ее дочь и сыновья-корабельщики» (№ 45, 50, 28).
- 5 июля: «Смерть Михайлы Скопина», «Взятие Казани и казнь царя Симеона», «Идолище сватается за племянницу князя Владимира» (№ 39, 58, 49).

Снятие классификации собирателя восстанавливает систему организации эпического материала самой сказительницей. Правда, на первый взгляд может показаться, что системы как таковой у А. М. Крюковой нет: все выглядит вроде бы хаотично, случайно. На самом деле в кажущейся бессистемности есть своя система.

Каждый день А. М. Крюкова пела примерно одинаковые по идейно-тематической направленности и художественной сущности произведения. Это относится и к первому, и к последнему дням, то есть начало и конец акта творчества А. М. Крюковой, будучи одинаковыми в данном случае по структуре и общему идейно-художественному колориту, выглядят ординарно, в них нет ничего специфического, особенного: произведения, исполненные сказительницей в первый и последний дни, могли быть, очевидно, спеты в любой другой день. Это делает акт творчества, состоящий из завершенных, законченных произведений, в целом завершено-незавершенным.

Собиратель внес в материал жанрово-тематическую, временную упорядоченность, а исполнительский контекст не имеет осевого центра, который бы группировал вокруг себя эпические песни и способствовал бы их нормативной упорядоченности. Если собиратель в каждой группе сначала помещает былины, затем старшие исторические песни или духовные стихи, баллады и, наконец, песни XVII—XVIII вв., то сказительница не отдает предпочтения какому-либо эпическому жанру. Былины, баллады, исторические песни XIII—XV вв. считаются ею «старинами» и поются подряд, перемежку с духовными стихами или песнями, которые отражают события XVII—XVIII столетий и самой сказительницей к «старинам» не относятся.

У А. Маркова былины стянуты в циклы, а у сказительницы совсем нет стремления к составлению циклов. Например, былины об Илье Муромце она спела в разные дни; былины киевского цикла также не выделены.

Если А. Марков выстраивает былины в порядок сообразуясь с принятым в науке представлением о значительности эпического героя: сначала былины об Илье Муромце, затем о Добрыне, Алеше Поповиче и т. д. то А. М. Крюкова этого не делает. Для нее все эпические герои и темы значительны и равноценны; в исполнительском контексте нет жанрово-тематической иерархии.

А. Марков дает песни в строгой тематико-временной последовательности, а сказительница поступает наоборот. У нее все по-своему. Она делает неожиданные тематические переходы, внезапные перемещения во времени. Различая время былинного князя Владимира, других правителей (Ивана Грозного, Петра I, Екатерины II), сказительница все-таки не пытается выстроить события в их хотя бы приблизительной исторической последовательности. Можно уверенно считать, что акт творчества лишен временного стержня (в отношении времени произведений).

Зная разные былины, исторические песни, баллады, А. М. Крюкова не стремится связать их между собой так, чтобы возникла некая композиция, воссоздающая хронологически упорядоченную историю Русского государства. Составление подобных композиций — дело фольклористов, что видно и по сборнику «Беломорские былины», и по другим эпическим собраниям. Можно указать и на попытку дать сводный текст всего русского былевого эпоса<sup>2</sup>.

Сравнение корпуса песен, исполненных сказительницей Крюковой, в классифицированном и реальном виде убеждает в том, что последовательность песен нельзя считать случайной, она явно имеет формообразующий характер. Перестановки ведут к изменению смысла, и, следовательно, можно говорить об определенной закреплённости каждой песни в исполнительском контексте, о значимости интервалов, о сути соседства. Вообще выясняется примерно следующее.

Во-первых, форма единичного проявления исполнительства и акта творчества содержательна. Эту содержательность необходимо изучать.

Во-вторых, в своей основе структура акта творчества сказительницы принципиально отличается от структуры, введенной собирателем. У А. М. Крюковой нет даже мысли о критерии, с помощью которого можно было бы классифицировать произведения. Соотнесённость песен в акте творчества не имеет ничего общего с фольклористической классификацией, у этой соотнесённости не научная, а, очевидно, художественная природа. Классификация песен собирателем способствует восстановлению картины развития эпических жанров в народном искусстве, выявлению закономерностей формирования репертуара и т. п., кроме того, классификация исследователя наглядно отражает его собственные фольклористические представления и уровень науки о народном творчестве.

В-третьих, обратившись к чтению (восприятию) песен Крюковой в том порядке, который она им придала, читатель (слушатель) сразу оказывается под давлением смысла, заложенного в соотнесённости песен: любая песня даёт четкую модель одного конкретного состояния действительности, но модели с каждой новой песней меняются, число отраженных состояний быстро увеличивается, и возникает ощущение эпического размаха; разная жанровая оформленность песен при их общей принадлежности к эпосу привносит многообразие оттенков эпического мироощущения; отсутствие временного стержня между песнями направляет внимание к разным эпохам и появляется представление о многообразно трансформирующихся во времени темах, проблемах, состояниях и действиях человека; каждая новая песня и ее композиционное положение понуждают читателя (слушателя) осмысливать не только, например, тему, но и ее поворот, характер новизны и трак-

---

<sup>2</sup> Русский народный эпос. Сводный текст. Составил Н. В. Водовозов. После-  
словие С. К. Шамбинаго. М., 1947.

товки, суть столкновения жанровых форм, степень и необходимость изменения повествовательной манеры или эмоциональной наполненности произведения и многое другое, а композиционная соотнесенность всех песен подводит воспринимающего к пониманию того, что, хотя каждая отдельная песня дает модель конкретного состояния действительности, в целом действительность смоделировать невозможно, потому что она постоянно движется, изменяется, она не может быть статичной, завершенной; последнее свойство очень точно передается также структурной аморфностью начала и конца акта творчества. Повторим, что слушатель воспринимал сразу не замысел, не смысл, а *движение замысла, движение смысла*, заложенного народнопоэтической традицией в композиционную организацию акта творчества сказителя, и в конечном итоге у слушателя возникал образ движения мира и эпической масштабности.

В-четвертых, акт творчества А. М. Крюковой дает многогранную картину действительности. Легко заметить, что в поле зрения сказительницы-попадают важнейшие события русской истории, ее выдающиеся деятели, и одновременно она касается коренных вопросов бытия, мироустройства, разумеется, в их религиозно-эпической интерпретации. Ее привлекают в равной степени христианские святые, библейские персонажи, былинные богатыри, кудесники, захватчики русской земли и простая девушка или старуха, попавшие в татарский плен, безымянные купцы, голь кабацкая — «горька пьяница», калики перехожие, старицы... Реальное и чудесное, обыденно-повседневное и волшебное, историко-эпическое и религиозное соседствуют в песнях и исполнительском контексте, пронизывают друг друга. Сказительница освещает государственные, исторические, семейные проблемы; их важность и многообразие, а также амплитуда идейно-тематических, сюжетно-жанровых, временных, реально-фантастических колебаний свидетельствуют об эпическом характере осмысления действительности А. М. Крюковой. В дальнейшем будут вскрыты другие закономерности исполнительской деятельности носителей эпоса и тогда выяснится, что акт творчества А. М. Крюковой — это фольклорная эпопея.

### ***Черты различия и сходства исполнительского контекста разных сказителей.***

Если форма акта творчества является средством выражения социально-эстетического потенциала сказителей, то, очевидно, следует попытаться обнаружить черты различия и сходства исполнительского контекста эпических певцов, живших в разное время и разных местностях. И хотя существует трудность эстетической оценки закономерностей сопряжения эпических произведений в акте творчества, все-таки возможно уяснение функциональной связи песен, художественной целесообразности их последовательности, притяжения и отталкивания во время единичного проявления исполнительства. Поэтому необходимо обратиться к полевым записям, заметкам собирателей и попытаться хотя бы в общем

виде сопоставить исполнительские контексты разных сказителей.

Сравнивая единичные проявления исполнительства сказителей, можно увидеть разную степень зависимости сюжетно-жанрового состава акта творчества от объема репертуара. В то же время никто из сказителей не стремится актом творчества передать весь свой репертуар, во время акта творчества могут прозвучать многие, но далеко не все песни, известные сказителю. Как выразился певец руны А. Перттунен,

Даже лучший песнопевец  
Не поет своих всех песен,  
Как и водопад бурливый  
Всей воды не исчерпает<sup>3</sup>.

Некоторые сказители стараются не повторяться в каждом очередном единичном проявлении исполнительства, но у большинства есть любимые песни, которые исполняются если не постоянно, то очень часто<sup>4</sup>. Известно, что М. Д. Кривополенова почти всегда перед публикой пела или «Кастрюка», или «Небылицу в лицах», или «Вавило и скоморохи». А сказитель А. Сорокин, наоборот, не любил исполнять комических эпических песен. По этому поводу его односельчанин говорил: «Сорокина заставляли сказывать ночи напролет... В Пудуже он был первый петарь. Пел те, которы серьезные»<sup>5</sup>. Н. С. Богданова, обладая разнообразным репертуаром, очень любила петь «О Добрыне Никитиче и Настасье Никуличне»: «Эту былину на всех концертах пела, самая она любимая была», — говорила сказительница<sup>6</sup>. Но были и нелюбимые песни, известно, например, что мужчины не любили петь про Ивана Годиновича, считая, что это — «бабья старина». В некоторых местностях сказители, сообразуясь с общественным мнением и собственными религиозными чувствами, в определенное время исполняли только «серьезные» эпические песни и духовные стихи. Так, А. Д. Григорьев замечал, что на Мезени и Пинеге пение каких-либо песен во время великого поста запрещалось, поэтому пели только «старинны»<sup>7</sup>. А. М. Крюкова, пишет А. Марков, «великим постом и вечером накануне праздников любит петь духовные стихи»<sup>8</sup>. Таким образом, акт творчества мог иногда приобретать если не жанровую однородность, то, по крайней мере, жанровое однообразие.

<sup>3</sup> Избранные руны А. Перттунена. Перевод, вступительная статья и примечания В. Евсеева. Петрозаводск, 1948, с. 7.

<sup>4</sup> Например, И. Т. Рябинин во время выступлений в Москве «пел большей частью одни и те же былины: про Вольгу и Микулу, Илью Муромца и Соловья-разбойника, Добрыню и духовные стихи на Распятие и на Воскресение». — Ев г. Ляцкий. Сказитель Иван Трофимович Рябинин и его былины. Этнографический очерк. М., 1895, с. 13.

<sup>5</sup> Онежские былины. Подбор текстов и научная редакция Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. И. Чичерова. М., 1948, с. 657.

<sup>6</sup> Былины Севера, т. 2. Прионежье, Пинега и Приморье. М.—Л., 1951, с. 75.

<sup>7</sup> Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг., т. 1, ч. 2. М., 1904, с. 231, 234.

<sup>8</sup> Беломорские былины, записанные А. Марковым, с. 29.

Сказитель всегда зависел от аудитории и вынужден был учитывать ее состав, запросы, реакцию. Ф. А. Конашков, пишет В. И. Чичеров, «различал женские былины и пел их для женщин; для женатых пел одни былины, для холостых — другие. «Как тебя звать? Владимир. Ну, я тебе про женитьбу Владимира спою», — заявил он однажды во время записи от него былин одному из участников экспедиции 1928 г. Такая установка на слушателя привела к сохранению в репертуаре сказителя самых разных былин»<sup>9</sup>. Сам Ф. А. Конашков говорил другому собирателю, что он обычно пел детям — «про туров (Василий Игнатьевич и Батыга); молодежи — Чурило и Катерина, Ставр и Годинович, Добрыня и Алеша, Наезд литовцев, Холостой Добрыня и Марина, Братья-разбойники и сестра; людям среднего возраста (женатым и замужним) — былины о Добрыне, Михайло Потык; военным — Илья Муромец и Калинцарь, прочие былины об Илье; начальству — Иван Грозный, Сухман»<sup>10</sup>.

По опубликованным записям видно, что подлинный носитель эпоса всегда знаком со всей жанровой системой народного искусства и почти с одинаковым мастерством исполняет былины, баллады, лирические песни, скоморошины. И хотя предпочтение отдается эпическим песенным жанрам, сказитель хорошо знает и прозаические жанры, бытующие в его местности. Об этом пишут многие собиратели. Правда, они обычно не публикуют сказок, легенд, быличек, устных рассказов носителей эпоса или публикуют выборочно, но отмечают знание прозаических произведений. А. Ф. Гильфердинг пишет про П. Л. Калинина, пропевшего 14 былин: «... он знает еще много духовных стихов и предлинных сказок»; про сказителя А. Сарафанова: «... он считается отличным знатоком сказок, несколько раз он предлагал собирателю, спрашивавшего его о былинах, рассказать про Бову Королевича, Еруслана Лазаревича, английского милорда и т. п.»; про третьего сказителя, В. Аксенова: «... он мастер рассказывать сказки»<sup>11</sup>. Свидетельства о том, что сказители пели не только эпические песни, но и рассказывали сказки, предания, легенды, оставили А. Д. Григорьев, А. М. Марков, Н. Е. Ончуков, О. Э. Озаровская и др. Сами сказители (М. Д. Кривополенова, Ф. А. Конашков) во время выступлений в Москве, Петербурге, Архангельске наряду с былинами рассказывали сказки.

Сказители, относившиеся с доверием к собирателям, всегда старались быть предельно конкретными, обстоятельными. Они не просто пели свои старины, но часто сопровождали пение рассказами, пояснениями. А. М. Крюкова, исполняя былину «Василий Богу-

<sup>9</sup> Онежские былины, с. 64.

<sup>10</sup> Сказитель Ф. А. Конашков. Подготовка текстов, вводная статья и комментарий А. М. Линевского. Под ред. А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1948, с. 19—20.

<sup>11</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом..., с. 95; т. 2, с. 235, 381.

славьевич» А. Маркову, неожиданно прервала пение «и стала рассказывать о том, что население Золотицы (село, где жила сказительница. — В. Б.) вышло из Новгорода»<sup>12</sup>; в другой раз она не только спела историческую песню «Осада Соловецкого монастыря», которая считалась самой сказительницей «запрещенной стариной»<sup>13</sup>, но и как истинная староверка дала после пения «разъяснение» в форме обычной легенды. «Пропевши эту старину, — пишет собиратель, — А. М. Крюкова рассказала следующее. Царь Алексей Михайлович думал, что Никон — святой; чтобы окончательно убедиться в этом, он велел надеть ему башмаки, в которых было наколочено гвоздь. Никон поставил башмаки под кровать, а царю говорил, что он ходит в них невредимо. Тогда царь велел ему перемнить старую веру и поставить новую — неправую»<sup>14</sup>.

Исторические, топонимические предания, разных типов легенды, а также пересказы былин и так называемые богатырские сказки соседствовали во время единичного проявления исполнительства и у других сказителей. Соседство богатырской сказки с былинной, былины с преданием, исторической песни с легендой, былины со скоморошиной — устойчивая особенность акта творчества эпического певца. Обращает на себя внимание и то, что сказители вводят на правах равноценных эпические и неэпические песни. А. Д. Григорьев про сказителя Е. В. Бешенкина пишет: «Он пропел мне четыре старины: «Камское побоище», «Василий Окулович и Соломан», «Выезд и бой Сокольника с Ильей М.», «Старину о льдине и бое женщин», а также неприличную песню о сове... Кроме этой песни, он знает еще много других»<sup>15</sup>. Собиратели часто с удивлением отмечают, что сказители подряд поют былины, пытаются рассказывать богатырские сказки и тут же переходят к комическим эротическим песням, причем так поступают даже глубоко религиозные пожилые сказители. А. Ф. Вокуев пропел Н. Е. Ончукову не только 8 старин, но и песни, «да в большинстве такие, что как-то не вяжутся они с его деловитостью и серьезностью, ни с тем, что он старообрядец и в таких летах, когда его ровесники уже думают о «прекрасной матери пустыне»<sup>16</sup>.

Другое дело, что собиратели просили петь только эпические песни, а все прочие или не записывали, или не публиковали. Но и в этом случае некоторые сказители «находили выход из положения»: они передавали в былинной форме лирические или исторические песни. «Насколько легко сказители переделывают всякий размер на обычный былинный лад, — пишет А. Марков, — показывает следующий случай». Далее собиратель рассказывает, как скази-

<sup>12</sup> Беломорские былины, записанные А. Марковым, с. 270.

<sup>13</sup> Там же, с. 197.

<sup>14</sup> Там же, с. 201.

<sup>15</sup> Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым..., т. 3, с. 502.

<sup>16</sup> Печорские былины, с. 256.

тельницы Бурая и Лыткина, «желая получить еще гонорара», «под былину» исполнили две лирические песни<sup>17</sup>.

В настоящее время, благодаря усилиям украинских фольклористов, доказана органическая связь русского и украинского эпоса<sup>18</sup>, и это позволяет в качестве дополнительного материала привлечь некоторые данные об украинских эпических певцах.

«В состав кобзарского репертуара, — пишет Б. П. Кирдан, — в прошлом входили: 1. думы и исторические песни, 2. религиозно-моралистические псалмы, 3. обрядово-свадебные, 4. юморо-сатирические и 5. балладные песни»<sup>19</sup>. Обладая таким репертуаром, украинские кобзари, бандуристы и лирники, подобно русским эпическим певцам, составляли самые разнообразные «программы» своих выступлений в зависимости от обстоятельств и ситуативных требований. Способ организации эпических произведений во время единичного проявления исполнительства кобзарей, бандуристов и русских сказителей в принципе один и тот же. К примеру, Н. В. Гоголь отмечал соседство героических и комических песен в акте творчества бандуриста: «В городе Глухове собрался народ около старца-бандуриста, и уже с час слушал, как слепец играл на бандуре. Еще таких чудных песен и так хорошо не пел ни один бандурист. Сперва повел он про прежнюю гётманщину за Сагайдачного и Хмельницкого. Тогда иное было время: козачество было в славе, топтало конями неприятелей, и никто не смел посмеяться над ним. *Пел и веселые песни* старец и повоживал своими очами на народ как будто зрячий...»<sup>20</sup>. Наиболее талантливые украинские певцы создавали актом творчества своеобразные эпопеи, состоявшие из разножанровых и разнохарактерных песен. Как и русские сказители, украинские кобзари, лирники соотносили эпическую давность с современностью, героическое с бытовым, индивидуальным. Про одного из певцов XIX в., лирника Архипа Никоненко, собиратель писал, что он «часто оставался посреди пения и, перебирая струны, применял пропетый стих к собственному положению, или извлекал из песни нравоучение и доказывал его практическими примерами»<sup>21</sup>; этот певец, замечает современный исследователь, «как возможно и другие кобзари и лирники, не оставался безучастным эпическим повествователем о далеком прошлом, а связывал его с современной ему жизнью, с собственной биографией»<sup>22</sup>.

Когда фольклористы при публикации эпических песен одного

<sup>17</sup> Беломорские былины, записанные А. Марковым, с. 17—18.

<sup>18</sup> Историю вопроса о связях русских былин с украинским эпосом см. в кн.: М. М. Плисецкий. Взаимосвязи русского и украинского эпоса. М., 1963, с. 9—16.

<sup>19</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1940, с. 279.

<sup>20</sup> См., к примеру: Записки о Южной Руси, т. 1. Издал П. Кулиш. Спб., 1856, с. 7, 81, 95—96.

<sup>21</sup> Цит. по кн.: Б. П. Кирдан. Украинские народные думы. М., 1962, с. 40.

<sup>22</sup> Там же. Другие примеры, характеризующие манеру исполнительства украинских певцов, можно найти в названной монографии Б. П. Кирдана, где есть специальная глава «Творцы и исполнители украинских народных дум».



сказителя располагают их в исторической последовательности: сначала былины о Волхе Всеславьевиче, Святогоре, затем об Илье Муромце, Добрыне, Алеше, Дунае, Садко и т. д., они тем самым невольно превращают сказителя в некоего летописца, которому будто бы свойственно стремление к созданию хронологически организованной картины исторического прошлого. Но, как мы видели, сказители весьма вольно обращаются с эпическими темами и сюжетами, поскольку каждый отдельный сказитель в сущности не столько «летописец», сколько публицист, потому что во время акта творчества он создает не хронологически упорядоченную картину исторической действительности, а эпическую картину жизни путем свободного перехода от темы к теме, путем сопряжения истории и современности, общего и частного, то есть в определенных границах его мышление раскованное, ассоциативное. И, очевидно, не следует думать, что в эпоху активной жизни эпоса перед сказителем обычно стояла задача спеть какое-то количество песен, чтобы обрисовать, скажем, подвиги только одного героя, хотя, конечно, могла стоять и такая задача и более частные, которые вполне могли выполнить даже заурядные исполнители.

Рассмотрение акта творчества А. М. Крюковой и других сказителей дает основание утверждать, что эпическая традиция выработала и более значимую задачу для певца. Она заключалась, повторяем, в том, чтобы дать эпическую картину действительности: выразить суть жизни, показать сложность и противоречивость человека, его борьбу за высокие государственные, национальные идеалы и одновременно показать его земные радости и печали, отразить жизнь и смерть, «войну и мир», силу нации, народа и вечное торжество бытия.

Художественная реализация этой грандиозной задачи была в пределах возможностей только носителей эпоса, таких, как К. Данилов, Т. Г. Рябинин, А. М. Крюкова, М. Д. Кривополенова, и эта реализация выливалась в форму многодневного акта творчества, состоявшего из однодневных единичных проявлений исполнительства.

Соотнося произведения, как того требовала эпическая традиция, сказитель пел одну за другой былины, исторические песни, пародии, скоморошины, духовные стихи, баллады, другие лиро-эпические песни, перебивал пение прозаическими повествованиями, давал фактические пояснения или нравоучительные выводы, и у слушателей, воспринимавших все это, постепенно возникало ощущение движения смысла, заложенного в акте творчества; эпический эффект появлялся и нарастал со временем исполнения, которое складывалось из времени звучания произведений и пауз между ними, точнее, из временного объема единичного проявления исполнительства и пауз между последними. Таким образом, протяженность (длина) акта творчества носителя эпоса — качество художественное, эстетическое и системообразующее.

Продолжая сопоставление актов творчества различных скази-

телей, можно обнаружить, что смысл выражается не только, так сказать, материей произведений, но и системой реплик и пояснений<sup>23</sup>, а также тем, какому жанру отдано предпочтение, соотношением жанров, порядком исполнения песен одного жанра, характером переходов от одного произведения к другому, длиной интервалов между песнями сходной тематики и одной жанровой принадлежности, то есть порядок песен и паузы между ними имеют семантический и структурообразующий характер.

Таким образом, последовательность произведений, способ их группировки, дискретность, протяженность — это сущностные свойства единичного проявления исполнительства и акта творчества.

Есть резон с изложенной позиции взглянуть на «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». Попробуем не только руководствоваться выявленными закономерностями, но и развить некоторые из них или конкретизировать, подкрепить новым материалом. Нам придется, по-видимому, в чем-то повторяться, делать отступления. Это обусловлено необходимостью корректного построения нашей концепции и дискуссионностью ряда общих эпических проблем.

---

<sup>23</sup> А. М. Астахова выделяет ремарки пояснительные, дополняющие, повествовательные, лирические. Функция пояснительных ремарок — «создать восприятие слушателями поэтического материала именно как исторического, хотя и чуждого настоящему, но в далеком прошлом реального»; дополняющие ремарки «имеют также функцию пояснения, но, поясняя, они вносят новую деталь в повествование»; эпические или повествовательные ремарки — «это те, которые неразрывно связаны с самой линией повествования, дополняют или развивают отдельные его моменты»; наконец, лирические ремарки «выявляют отношение крестьян к эпическим образам, те живые ассоциации, которые вызывают в их представлении эти образы», лирические ремарки «окрашивают повествование в теплый лирический тон; внося ноты восхищения, осуждения, сочувствия, а подчас и юмора, ремарки делают былинные образы более близкими и понятными для слушателя». А. М. Астахова совершенно справедливо говорит о том, что «ремарки исполнителя — одно из проявлений реальной поэтической жизни фольклорного произведения», что употребление ремарок, «их количество и характер тесно связаны с личностью исполнителя, определяют его исполнительский стиль»; собиратели прошлого века редко отмечали ремарки, потому что «исполнение использовалось лишь как способ долучения текста и само не изучалось. Текст отвлёкся от живой обстановки бытования. Ремарки... не мыслились неотъемлемой принадлежностью произведения, облекающегося в живую плоть в момент исполнения». — Былины Севера, т. 2. Прионежье, Пинега и Поморье, с. 690—694.

#### IV. СБОРНИК КИРШИ ДАНИЛОВА КАК НАРОДНАЯ ЭПОПЕЯ

«Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» почти двести лет пахотятся в поле зрения исследователей, и все это время Сборник рассматривается не как вполне определенная целостность, а как собрание разных песен, не соотнесенных друг с другом. Поэтому считается возможным вольное обращение со Сборником.

Свобода действий исследователей нередко граничила с произволом. А. Ф. Якубович и К. Ф. Калайдович элементарно расчленили Сборник, публиковали песни выборочно. Например, К. Ф. Калайдович, встречая в Сборнике комические песни, испытывал скорее досаду, чем исследовательский интерес, и моментально менял позицию ученого на позицию блюстителя правил благопристойности своего времени и обнаруживал в Данилове не поэта, которым только что восхищался, а морально нечистоплотного человека: «Данилов писал более для людей необразованных, поэтому у него много фарсов; пел не для бессмертия, а для удовольствия своих слишком веселых слушателей, посему-то он пренебрегал умеренностью и правилами благопристойности. ...Певец наш, пресыщенный дарами Бахуса и мечтаниями о сладострастных вакханках, терял уважение к стыдливости»<sup>1</sup>. К. Ф. Калайдович выбросил из Сборника, во-первых, так называемые скоморошины и, во-вторых, по религиозным соображениям не опубликовал «Из монастыря Боголюбова старец Игренищо» и «Голубину книгу сорока пядень». Последняя песня показалась ему «неприличною по смешению духовных вещей с простонародным рассказом»<sup>2</sup>. Он вывел из Сборника 10 юмористических и сатирических произведений, и эпос Данилова сразу стал каким-то причесанным, приглаженным.

Разумеется, сейчас легко критиковать К. Ф. Калайдовича. Однако отдавая ему должное, соглашаясь с той высокой оценкой, которую он получил в русской фольклористике, все-таки подчеркнем, что именно он лишил читателей XIX в. возможности познакомиться с рядом первоклассных эпических комических произведений, и это, несомненно, сказалось на изучении народного эпиче-

<sup>1</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные. М., 1818, с. XXVIII.

<sup>2</sup> Там же, с. XXIX.

ского творчества и на собирательской практике прошлого столетия.

При всех последующих изданиях объем Сборника Кирши Данилова в основном сохраняется, но зато композиционная структура кажется фольклористам непродуманной, последовательность песен — неупорядоченной, поэтому до самого последнего времени предпринимаются попытки что-то изменить. Например, П. Д. Ухов писал, что «первая и вторая части былины об Алеше Поповиче не являются единой; это различные варианты одной былины, принадлежащие, должно быть, разным сказителям и механически соединенные переписчиком в один текст»<sup>3</sup>. И, наоборот, две соседние песни объявляются одной: А. А. Горелову кажется, что тексты «Свиньи хрю, поросята хрю» (№ 66) и «Стать почитать, стать сказывать» (№ 67) не являются «двумя песнями», ибо «составлены из множества более мелких произведений, отмеченных чертами самостоятельной сюжетной и ритмической организации»<sup>4</sup>. Песни, помещенные в разных местах Сборника, сводятся и объявляются, что Данилов создал цикл. Так, Я. Р. Кошелев вслед за другими фольклористами пишет, что песни «По край моря синего стоял Азовгород», «На Бузане-острове» и «Ермак взял Сибирь» образуют трилогию<sup>5</sup>. Позже мы постараемся доказать, а сейчас лишь повторим, что объективное рассмотрение «Древних российских стихотворений» требует решительного отказа от расчленения Сборника, от перестановки, перемещения в нем песен. Сборник Кирши Данилова нужно принимать как композиционную данность, в которой у каждой песни есть свое место, определенное певцом. Перед нами единая организация, а не механическое собрание песен с их композиционной незакрепленностью.

Совершенно очевидно, что нет необходимости и в модернизации композиционной структуры Сборника. Б. Н. Путилов, касаясь композиции Сборника, постоянно оговаривается, что «отдельные жанры в книге не обособляются», что былины «перебиваются другими песенными текстами», фактически же он выстраивает песни так, как они выстраиваются составителями современных эпических антологий: былины, старшие исторические песни, другие виды исторических песен и, наконец, сатирические и шуточные произведения. Исследователь пишет: «Отдельные жанры в книге не обособляются. Но заметно, что былины все сосредоточены в нескольких местах; они лишь перебиваются другими песенными текстами. Лучшие, наиболее яркие былины почти все собраны в начале книги, они задают в ней тон наряду со старшими историческими песнями. Последние также тяготеют к нескольким группам, особенно это относится к песням военно-героического содержания. Наконец, и

<sup>3</sup> П. Д. Ухов. Из наблюдений над стилем Сборника Кирши Данилова. — В кн.: Русский фольклор, т. 1. М.—Л., 1956, с. 111.

<sup>4</sup> А. А. Горелов. Диффузия элементов устнопоэтической техники в Сборнике Кирши Данилова, с. 193.

<sup>5</sup> Я. Р. Кошелев. Вопросы русского фольклора Сибири. Томск, 1963, с. 113.

песни сатирические и шуточные собраны главным образом в конце Сборника. Далекая эпическая героика — недавняя история — современность, преломленная сквозь сатиру и юмор, подчас горький («Ох! В горе жить — не кручинну быть»), — такова последовательность материала Сборника, которая хотя и не соблюдена точно и строго, но явственно прослеживается при внимательном анализе<sup>6</sup>. Б. Н. Путилов безусловно прав, когда говорит о группировке песен, о том, что былины вместе со старшими историческими песнями «задают тон» в Сборнике, но в целом с ходом его мысли трудно согласиться, ибо получается, что Данилов только чуть «не дотянул» до понимания современных принципов составления эпических сборников.

Действительно, былины и исторические песни помещаются главным образом в первой половине Сборника и такое внимание к основным эпическим жанрам вполне естественно для эпического певца. Но заметно и другое: последовательность песен в Сборнике свидетельствует, что отношение Данилова к эпическим жанрам не имеет ничего общего с отношением фольклориста-собираателя, что Данилов располагает песни не руководствуясь научной идеей.

Данилов открывает свой сборник былиной о Соловье Будимировиче, за ней помещает веселую скоморошину про гостя Терентиша и его похотливую жену Авдотью Ивановну; затем следует снова былина о Дюке Степановиче и две исторические песни «Шелкан Дудентьевич» и «Мастрюк Темрюкович»; от них певец переходит к древнейшей былине «Волх Всеславьевич», полной языческих представлений и реминисценций, и тут же дает разухабистую песню «Сергей хорош», где герой, возвращаясь с пирушки, устроенной ради него гостинной женой Кристиной, застаёт свою супругу в объятиях любовника. А после этой комической песни Данилов снова начинает: «Во стольном городе во Киеве...» — пошла былина «Иван Гостиной сын».

Если не делать никаких оговорок и в таком порядке рассмотреть весь состав Сборника, то окажется, что Данилов смело переходит от древней величавой истории к разудалому фарсу, его ничуть не смущает соседство песен героических и комических, наоборот, он к этому стремится. У него былина соседствует с эротической песней, историческая песня — с пародией, баллада — с лирической песней бытового плана, духовный стих «Голубина книга сорока пядень» идет вслед за песенным вариантом сказки про набитого дурака.

Кирилл Данилов все-таки группирует песни: дает подряд две-три или три-четыре песни одного жанра, у него даже есть одна группа, состоящая из двенадцати «старин». Однако эти группы находятся в общем разножанровом потоке и фактически не выстраиваются в последовательность, присущую фольклористическим

---

<sup>6</sup> Б. Н. Путилов. Сборник Кириши Данилова и его место в русской фольклористике, с. 543—544.

собраниям. У Кирилла Данилова, как у каждого настоящего сказителя во время исполнительского процесса, скорее жанровая непоследовательность возведена в принцип, хотя она *непрерывно* сочетается с группировкой одножанровых произведений (одножанровых — с точки зрения самого певца).

Закономерно, что у эпического певца одножанровые группировки находятся в разножанровом песенном потоке, но закономерно и то, что такой поток имеет свою субстанцию — нечто устойчивое, сущностное, делающее его собственно эпическим, — это преобладание эпических песен (былин, исторических песен XIV—XVI вв., скоморошии, эпических пародий, духовных стихов, баллад). Следовательно, понятие *преобладания* может быть введено для характеристики акта творчества эпического певца, сказочника, песенника и других исполнителей; это понятие через количественную меру выражает известное качество акта творчества или единичного проявления исполнительства.

В Сборнике Кириши Данилова, как мы выяснили, выражено преобладание жанра эпических песен, но одновременно нужно говорить и о преобладании одножанровых песенных группировок. Так, былины помещаются главным образом в первой половине Сборника, они идут под № 1, 3, 6, 8—11, 15—26, 28, во второй половине — № 47—50, 57, 68; а если учесть, что Данилов фактически не разделяет былины, баллады, исторические песни XIV—XVI вв., они для него все — старины, тогда преобладание группировок оказывается более внушительным: № 1, 3—6, 8—11, 13—23, 25—26, 28, 30, 40, 45, 47—51, 57, 68. Комические песни расположены несколько иначе: № 2, 7, 27, 38, 42, 46, 55-а («Во зеленом садочку»), 56, 58, 61—63, 65—67. Главным образом во второй половине Сборника расположены и песни других жанров. Получается, что между «старинами», комическими песнями и песнями других жанров установлено противоречивое единство: они контрастируют, перебивают друг друга, как бы борются; певец после серии былин переходит к комике; проза, речевой ритм соприкасаются с поэзией, музыкальной интонацией, если учесть, что ряд песен имеет явные прозаизмы; сопрягаются разные темы и герои, историческое и повседневно... И это не превращается в бессистемное мельканье проблем, персонажей, жанровых форм, ритмов, потому что преобладание группировок (и отдельных «старин») постоянно поддерживает эпическую тональность, эпоепийное мироощущение, жанровую определенность.

Группировка былины сказителем во время акта творчества не имеет ничего общего с циклизацией. В частности, Данилов не дорожит возможностью сразу рассказать все, что ему известно о подвигах какого-нибудь богатыря, он не стремится циклом былин осветить какую-то одну тему. Так, тема эпического сватовства разработана в нескольких былинах, известных Данилову, но он их не сводит вместе. Он не стремится скомпоновать киевский или новгородский циклы; очевидно, что они для него просто не существуют. О Садко Данилов под № 28 дает былинку «Садко — богатый гость»

и только под № 47 — «Садков корабль стал на море»; под № 9 помещена былина «Три года Добрынюшка столыничал», затем под № 21 — «Добрыня чудь покорил» и под № 48 — «Добрыня купался, змей унес»; былины «Первая поездка Ильи Муромца», «Илья ездил с Добрынею» находятся рядом — под № 49, 50, а следующая былина, где действует Илья Муромец, отодвинута под № 68; под № 10 идет былина «Про Василия Буслаева» и под № 19 — «Василий Буслаев молиться ездил» — эти новгородские сюжеты некоторые певцы соединяют, а Данилов разработал как самостоятельные и разделил их интервалом.

Иногда сказители обращали внимание собирателей на порядок исполнения эпических песен. Таких сведений сохранилось мало, но они все-таки есть и позволяют предполагать, что у певцов могли быть свои мнения на очередность исполнения лишь некоторых былин. Например, Ф. Е. Чуркина, исполнившая Н. Е. Ончукову былинку «Илья Муромец в опале», сказала, что «старина эта... пелась стариками непосредственно после старины о женитьбе Дуная. После смерти Дуная Илье досталась его шуба, из-за которой все началось»<sup>7</sup>. Но никто из певцов не говорит об обязательной группировке однотемных былин или эпических песен об одном герое. Создается впечатление, что сказители в самом общем плане представляют, например, биографическое время какого-нибудь эпического персонажа, но в процессе акта творчества фактически не учитывают это время при расположении песен: об одном и том же герое они поют в разные дни, перемежая его подвиги с подвигами других героев. Такое повторное возвращение к освещению деятельности одного эпического человека было обусловлено особой диалектикой взаимоотношения частей и целого, отдельных произведений и единичного проявления исполнительства, акта творчества.

Разумеется, если возникала ситуативная необходимость, скажем, просьба аудитории или собирателя, сказитель мог спеть подряд несколько известных ему однотемных произведений или былин о подвигах одного героя. Но все кардинально менялось, как только сказитель начинал создавать многочасовым или многодневным актом творчества эпическую картину мира. Здесь каждая песня, оставаясь отдельным произведением, одновременно оказывалась только малой частью, фрагментом целого. Последовательная группировка былин по тематическому, хронологическому или иному признаку, кроме жанрового, привела бы к тому, что возникли бы некие формообразования (циклы, «сводные былины», биографические «поэмы» одного богатыря и т. п.), обладающие абсолютной самодовлеющей ценностью, поэтому носители эпоса, и в частности Кирилл Данилов, весьма осмотрительно группируют песни, предпочитают через некоторое время вернуться к подвигам имярек, чем сразу все петь про его исторически важную деятельность<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Печорские былины, с. 16.

<sup>8</sup> Разумеется, Кирилл Данилов, как и другие носители эпоса, делают это скорее бессознательно, под давлением традиции, поэтического канона.

Таким путем, с одной стороны, достигалась эпопейная политематичность, уравнивалась значимость всех героев, персонажей, проблем, с другой стороны, обеспечивалось подчинительное положение всех жанровых форм и господство формы эпопеи. Итак, *повторяемость* однотемных песен и былин про одного героя, а не стяжение в циклические, сюжетные, биографические и прочие композиции — специфическая черта единичного проявления исполнительства.

Мы уже говорили, что начало Сборника Кириши Данилова резко отличается от сборников, подготовленных фольклористами, то же самое можно сказать и о конце. В конце Сборника помещено подряд несколько комических песен. Казалось бы, их следовало сделать последними — именно так поступают все составители. Но у Данилова замыкающими являются былина и две исторические песни. Таким образом, пять-семь последних песен расположены с научной точки зрения произвольно, подобное встречается только в исполнительском процессе. Структурная «неупорядоченность» начала и финала Сборника Кириши Данилова имеет ту же природу, что и «аморфность» начала и конца акта творчества талантливых сказителей: она — выражение принципиальной незавершенности и незавершимости действительности, отраженной актом творчества.

\* \* \*

Последовательность песен Сборника Кириши Данилова существенна во многих отношениях, поэтому она не может быть сглажена. К примеру, она указывает на то, что для певца песни разных жанров равноценны. Если Данилов помещает сначала «Свиньи хрю, поросята хрю» и почти рядом — «О Стеньке Разине», то, следовательно, можно считать, что он уравнивает значимость, ценность комической эротической песни и исторической песни о знаменитом вожде народного восстания. Для нас, воспитанных на иных историко-культурных традициях, это вещь невероятная, чуть ли не кощунственная. Поэтому никто из собирателей, составляя фольклорный сборник, не будет придерживаться именно такой последовательности, во всяком случае, он не поставит комические песни впереди исторических. А Кирилл Данилов относится к этому вполне спокойно, и здесь проявляется не примитивизм мышления и не социальный инфантилизм, но своеобразная духовность народного певца, еще не узнанная нами.

Если современные теоретики фольклора относят комические жанры эпоса к числу второстепенных, периферийных<sup>9</sup>, что и отражается в композиции эпических сборников и антологий, то Данилов, находясь в русле народной фольклористики, не устанавливает иерархии среди эпических жанров. Они для него все равнозначны.

<sup>9</sup> «На периферии эпических песенных жанров стоят пародийные эпические песни... Мы имеем в виду народные пародии типа русских «скоморошин». — В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 137.



мы, поэтому в его Сборнике пародия «Агафонушка» находится в окружении былин «Царь Саул Леванидович» и «Садко—богатый гость», скоморошья песня «Из монастыря Боголюбова старец Игреннцо» «обрамлена» исторической песней «Никите Романовичу дано село Преображенское» и былинной «Садков корабль стал на море». Для Данилова все песенные жанры в равной степени важны, необходимы. Если можно так выразиться, в сборнике «Древние российские стихотворения» — полнейшее жанровое равноправие.

Кирилл Данилов обращается с эпическими (да и не только с эпическими) песнями не как классификатор, а как художник: с их помощью он познает и воссоздает многоликую и противоречивую жизнь. Данилов ощущает потенциальную силу и возможности каждого жанра, он относится к ним осторожно, но без собирательской щепетильности. Они для него суть форма мышления и самовыражения, причем форма живая, податливая, способная видоизменяться вплоть до приобретения новой ипостаси, если того требует идея. Поэтому Данилов постоянно контаминирует разные жанры, привносит элементы, мотивы, сюжетные фрагменты и даже целые сюжеты одного жанра в другой. Он может свободно контаминировать песню и предание, вообще передать в песенной форме известную ему информацию; для него не составляет труда сказочный сюжет воссоздать в форме песни, мотивы юмористики внести в духовный стих и т. д., и даже обыденное певец способен, самоиронизируя, изложить в «высоком» эпическом стиле («Да не жаль добра молодца битова — жаль похмельнова»). Все это Данилов делает очень естественно.

Многие произведения Сборника Кирши Данилова лишены «жанровой чистоты», поэтому определить жанровую специфику песни одним термином часто невозможно. И дело не в терминологической бедности современной фольклористики — таков материал Сборника. Не случайно, например, Б. Н. Путилов прибегает к описательности, когда возникает необходимость определить жанровое своеобразие той или другой песни: «былина-баллада шутливого содержания на тему семейных взаимоотношений», «скоморошья шуточная песня на тему семейных отношений, с элементами сатиры на нравы имущих граждан», «песня-повесть», «пример соединения песни и прозаического рассказа», «произведение, относящееся скорее к жанру эпических духовных стихов (песен религиозного содержания), чем к жанру былин», «солдатская песня с элементами исторического содержания», «казацья военно-историческая песня лиро-эпического характера», «лирическая казацья песня с реалиями исторического порядка»<sup>10</sup> и т. п.

Кирилл Данилов различает жанры, но не делает различие между ними основой расположения песен в Сборнике. Здесь уместно сопоставление Сборника Кирши Данилова с собственными запи-

---

<sup>10</sup> Б. Н. Путилов. Комментарий. — В кн.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. с. 594, 599, 605, 613, 620, 629.

сями И. А. Касьянова и с фиксацией эпических песен этого сказителя А. Ф. Гильфердингом.

А. Ф. Гильфердинг записывал от И. А. Касьянова былины в Чолмужах Олонецкой губернии и в Петербурге. Сказитель исполнил несколько былин, но будучи грамотным, сам записал еще ряд известных ему произведений. Можно сравнить: «У Гильфердинга помещены: «Вольга», «Добрыня и Змей», «Михайло Потык», «Дюк», «Взятие Казани», «Земский собор», «Молодец и королевна». В рукописи (самого сказителя. — В. Б.), — пишет В. С. Бахтин, — «Василий Игнатьевич и Батыга», «А церковное пение в Москве-городе» (местный шуточный распев), «Иван Гординович», «Илья Муромец и Калин царь», «Король литовский Чолпан», «Василий Буслаевич», «Царь Иван Васильевич» («Кострюк»), «Об убиении Федора царевича», «Птицы и звери», «Аставерт Гординович и Настасья Никулична» (более полный вариант), «Книга голубиная»<sup>11</sup>. Причем В. С. Бахтин отмечает высокую точность записей И. А. Касьянова: «...тексты... полны, точны и доброкачественны во всех отношениях»; «сопоставление собственных записей Касьянова с текстами Истомина и Дютша, которые, как известно, записывали не только слова, но и мелодию, лишь подтверждают исключительную добросовестность крестьянина...»; «недостаточная грамотность крестьянина в ряде случаев обеспечила весьма точную, частью даже фонетическую передачу текста»<sup>12</sup>.

Таким образом, сказитель И. А. Касьянов, подобно Кириллу Данилову, очень пунктуален при письменной фиксации эпических песен<sup>13</sup>, с другой стороны, записи А. Ф. Гильфердинга не передают героико-комического характера акта творчества сказителя, а сам он этот колорит доносит. Думается, что именно здесь, в этой плоскости кроется секрет высокого фольклористического уровня Сборника Кирши Данилова.

Когда сказитель, усвоивший грамоту, сам записывает свои песни, мы многое из того, что было бы отмечено профессиональным собирателем, теряем, но и многое приобретаем. Совмещение в одном лице исполнителя и как бы собирателя привносит в записи новое качество. Поскольку над сказителем не довлеет посторонний человек со своими собирательскими целями, интересами, методическими приемами, технической вооруженностью и т. п., носитель эпоса совершенно раскован, раскрыт для самовыражения, он не просто записывает известный ему фольклорный материал, фиксируя, он творит. И если уровень грамотности позволяет ему полностью выразиться, из-под пера носителя эпоса выходит не элементарный ряд записанных произведений, а письменно зафиксирован-

---

<sup>11</sup> В. С. Бахтин. Дополнение к сборнику А. Ф. Гильфердинга. (Былины И. А. Касьянова). — В кн.: Русский фольклор, т. 2. М.—Л., 1957, с. 222.

<sup>12</sup> Там же, с. 223—224.

<sup>13</sup> См. также: Б. Н. Путилов. Сборник Кирши Данилова и традиции русского фольклоризма XVIII века. — В кн.: XVIII век, сб. 7. М.—Л., 1966, с. 33.

ный акт творчества, представляющий определенную целостность.

И хотя всякое сравнение условно, хотя Даниловым записано песен почти в семь раз больше, чем И. А. Касьяновым, все-таки сравнение убеждает в идентичности композиций записей. У каждого из сказителей одинаковое отношение к жанрам, к расположению песен, к их соседству. И. А. Касьянов, как и Данилов, помещает рядом комические песни и героические, уравнивает ценность всех жанров, не выстраивает песни во временной последовательности, композиция его записи, как и композиция Сборника Кирши Данилова, не имеет выраженного с фольклористической точки зрения начала и конца<sup>14</sup>.

\* \* \*

Кирилл Данилова часто причисляют к скоморохам. Но он прежде всего эпик, носитель народного эпоса, в этом убеждает и временной аспект его мышления. Он был знаком с книжностью, хотя его образованность «не простиралась далеко»<sup>15</sup>. Он знал, пишет А. А. Горелов, «о существовании календарей»<sup>16</sup>; вероятно, календарем пользуется один из персонажей:

Втапоры молоды Касьян сын Михайлович  
Вынимал из сумы книжку свою,  
Посмотрел и число показал,  
Что много мы, братцы, пьем-едим, прохлаждаемся,  
Уже третий день в походе идет.

Исследователи обратили также внимание на то, что Данилов любит вычисления и в одной из исторических песен попытался перевести дату на церковное летосчисление, однако допустил ошибку, ибо «вместо 5508 лет от сотворения мира принял 5518»<sup>17</sup>. Следовательно, можно считать, что Данилов имел представление о двух системах летосчисления и пытался использовать свое знакомство с хронологией для уточнения временной прикреплённости одного события. И все-таки этот случай не что иное, как исключение, ибо в целом временные категории и образы в Сборнике Кирши Данилова носят чисто фольклорный характер.

---

<sup>14</sup> Не лишено интереса и сопоставление Сборника Кирши Данилова с записью сказителя Д. К. Дуркина. А. М. Астахова из-за неимения времени записала от него только три былины, но сказитель знал больше. Он сам составил и передал ей список известных ему песен: 1. «Про князя Владимира, как он женился», 2. «Про старого казака (про исцеление и Соловья Рахматовича)», 3. «Про Дюка», 4. «Про Чурилу», 5. «Про Скопина», 6. «Про Васеньку Игнатьева», 7. «Про калик перехожих», 8. «Про Дуная» («не все»), 9. «Про Васнлия Буслаева», 10. «Лука Данилович», 11. «Про Алешу Поповича и про Пермьту», 12. «Про Садко». — Былины Севера, т. 1, с. 458. Отношение Д. К. Дуркина к эпическим песням, в значительной мере выраженное этой записью, совпадает с отношением Кирилла Данилова.

<sup>15</sup> А. А. Горелов. Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения», с. 303. В этой работе приводятся доказательства грамотности и начитанности Данилова.

<sup>16</sup> Там же, с. 302.

<sup>17</sup> Там же, с. 301.

В полном соответствии с фольклорной традицией Данилов прикрепляет события к эпохам князя Владимира, Ивана Грозного, царя Алексея Михайловича, «первого императора» (выражение Данилова) Петра Алексеевича. Если требовалось дать более точное временное прикрепление, певец использовал христианские праздники. Так, в песне «Ермак взял Сибирь» Данилов, перелагая предания, «сохраняет точное определение времени всех событий и протяженности похода, ориентируясь по христианским праздникам: «жили оне тут казаки с весны до троїцова дни», «и поплыли по Туре-реке в Епанчу-реку, и тут оне жили до Петрова дни», в Тобольске были «с Покрова до Зимнява Николина дня», Ермак прибыл в Москву «на канун праздника Христова дня»<sup>18</sup>.

Часто Данилов относит действие к «старым» временам. Причем «старые» времена — это не вообще прошлое. В прошлом он различает догосударственное время и время Русского государства. Кстати сказать, догосударственное время в прошлом выделяют и другие сказители, например, сказительница Н. С. Богданова, прежде чем петь о царе Соломане, сказала собирателям: «Давно это было, еще до государства царь Соломан жил»<sup>19</sup>. Данилов также начинает свое уникальное вступление к духовному стиху «Голубина книга сорока пядень» с указания на то, что было «начало века животленного», когда бог сотворил небо, землю, первочеловека. Это время осознается им как время докиевское, догосударственное.

Время же русской государственности представляется ему состоящим из рядоположенных эпох, каждая из которых связана с определенной личностью, управляющей Русским государством. Причем можно заметить, что Данилов точен «в датировке» былин и исторических песен, отражающих события до XVI в. включительно. Они у него могут начинаться с формулы времени, подчеркивающей «давность» изображаемого. К примеру, песня «Мастрюк Темрюкович» начинается так:

В годы прежняя,  
Времена первоначальная,  
При бывшем вольном царе,  
При Иване Васильевиче...

Примерно так же выглядит начало песни «Никите Романовичу дано село Преображенское»:

Да в старые годы, прежняя,  
Во те времена первоначальная,  
Когда воцарился царь-государь,  
А грозны царь Иван Васильевич...

Кроме того, только песни XVI в., как и былины, могут иметь своеобразную жанрово-временную помету: «тем старина и кончилась». Зато песни XVII—XVIII вв. не имеют начальной временной фор-

<sup>18</sup> Е. Дергачева-Скоп. Из истории литературы Урала и Сибири XVII века. Свердловск, 1965, с. 106.

<sup>19</sup> Былины Севера, т. 2. Прионежье, Пинега и Приморье, с. 92.

мулы «в стары годы, прежние», певец не называет их «старинами», они для него — повествование о новом (в смысле «не старинном») времени, хотя и оно тоже в прошлом. Ясно, что между эпохой Грозного и эпохой Смуты создание сказителя пролагает временной рубеж.

Привязывая события к эпохе Владимира Красного Солнышка, или ко времени Алексея Михайловича, или к «первоначальным временам», или даже к «началу века животленного», Кирилл Данилов совсем не выдерживает даже приблизительной исторической хронологии: от былинного князя Владимира он свободно переносится в эпоху Смуты, затем возвращается к середине XVI в., а в следующей песне снова повествует о событиях XVII столетия... Подобные временные колебания для Данилова вполне естественны. Для него не важно, о чем сначала петь: о походе Ермака в Сибирь или о Садко, о взятии Грозным Казани или про Чурилу Пленковича, о рождении Петра I или о подвигах казаков «во сибирской украине, во Доурской стороне», важно рассказать и о том, и о другом, и о третьем; чем шире круг тем, чем большее число исторических ситуаций и событий будет освещено, чем больше исторических личностей будет втянуто в повествование, тем полнее и ценнее картина исторической давности.

Воссоздавая эту картину, полагает Кирилл Данилов, нет необходимости выстраивать события друг за другом, начиная от того «века животленного», когда бог поселил в раю Адама с Евою на «триста тридцать три» года и кончая временем правления императора Петра I. Ведь все «было»: или в «стары годы, прежние», или при таком-то правителе, или даже в точно известном году, но все уже стало прошедшим, прошлым, давней историей; главное — показать не что за чем следовало, а что при ком было. И поэтому, зная, что поход Ермака был при царе Иване Грозном, а Ставр жил при «ласковом асударь князе Владимире», Данилов тем не менее сначала записывает песню про покорителя Сибири, а затем — былину «Про Ставра-боярина»; или после былины «Садко — богатый гость» сказитель переносится через несколько столетий и рассказывает о Скопине начиная с даты:

Как бы во сто двадцать седьмом году,

В седьмом году восьмой тысячи

А и деялось-учинилось...

Итак, можно констатировать, что для Кирилла Данилова, как и для других эпиков, оказывается важна не последовательность, а временная прикрепленность исторических событий.

В самом общем виде Данилов представляет временную очередность эпох, но не осознает глубокой, органической связи между различными эпохами и между событиями одной эпохи. Он оказывается почти равнодушен к процессу движения, развития во времени, он как раз будто не понимает развития как направленности во времени, поэтому разновременные события у него соседствуют, сосуществуют, точнее, существуют одновременно.

Каждое событие, лишенное аспекта общественно-социальной детерминации, выглядит как единичный факт, как обособленный элемент прошлого; ориентация сказителя на прошлое при одновременном безразличии к движению во времени придает совокупности подобных фактов способность воссоздать минувшее как целое, при этом хронологический порядок абсолютно никакого значения не имеет. Факты располагаются во временном отношении почти произвольно еще и потому, что сказитель воссоздает не историю Русского государства как таковую, а эпическую картину жизни. Данилов, как и другие эпические певцы, повествует по принципу «и еще был факт».

\* \* \*

Располагая песни свободно в отношении времени, Данилов прибегает к композиционной закреплённости произведений.

Композиционная закреплённость произведений, интервалы между ними могли играть в акте творчества решающую роль, поскольку были теми формальными приемами, с помощью которых эпический певец мог передать желаемый смысл.

Правда, исследователям кажется, что никакой закреплённости песен в Сборнике Кирши Данилова нет, поэтому возможны перестановки, стяжения произведений в циклы или иные жанрово-тематические единства. Так, Б. Н. Путилов полагает, что песни «Под Ригю стоял царь-государь», «Во хорошем высоком тереме» и «На литовском рубеже» составляют «в Сборнике небольшой песенный цикл о тяжелой доле солдата»<sup>20</sup>. Но если бы сказитель составлял из них цикл, то они находились бы рядом, а не в разных местах (соответственно под № 43, 52, 54). Наличие интервалов указывает на то, что сказитель придал песням композиционную закреплённость.

Б. Н. Путилову принадлежит также идея о ермаковской песенной трилогии: «В Сборнике Кирши Данилова налицо стремление создать цельную песенную биографию Ермака, связав между собой отдельные песни»<sup>21</sup>. Если Б. Н. Путилов говорит о стремлении создать биографию Ермака, то А. А. Горелов утверждает уже категорически: песни «По край моря синего стоял Азов-город», «На Бузане-острове» и «Ермак взял Сибирь» «вместе образуют внутри Сборника единственную в своем роде маленькую трилогию, последовательно излагающую поэтическую биографию Ермака Тимофеевича»<sup>22</sup>. Я. Р. Кошелев почти дословно повторяет: ермацкие песни в Сборнике «образуют своеобразную маленькую трилогию, последовательно излагающую поэтическую биографию Ермака»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Б. Н. Путилов. Комментарий, с. 620.

<sup>21</sup> Там же, с. 622.

<sup>22</sup> А. А. Горелов. Трилогия о Ермаке из Сборника Кирши Данилова, с. 344.

<sup>23</sup> Я. Р. Кошелев. Вопросы русского фольклора Сибири, с. 113.

Биография Ермака последовательно излагается только в том случае, если принять очередность песен, установленную современными фольклористами, а у Кирилла Данилова такой последовательности нет. Он почему-то нарушил хронологию: сначала записал подряд «На Бузане-острове» и «Ермак взял Сибирь», то есть рассказал о волжских разбоях, походе в Сибирь, гибели Ермака и только во второй половине Сборника поместил «По край моря синего», где речь идет о пленении Ермака в Азове и вольной жизни на Волге.

А. А. Горелов убежден, что концовка «По край моря синего» «подчинена замыслу создать из разных и даже разнородных произведений о Ермаке логически стройную биографию знаменитого покорителя Сибири», что Данилов придал этой концовке «мягкий мотивирующий оттенок: бывший азовский пленник и царев посол пошел на разбой, так как «загулялся по Волге-реке»<sup>24</sup>. В песне сказано немного не так, по крайней мере, причинно-следственная связь не столь определена, как у А. А. Горелова. У Данилова скорее элементарная констатация: Ермака выпускают из темницы, и

Загулялся донской казак  
По матушке Волге-реке,  
Не явился в каменну Москву.

Вообще мотивирующий оттенок финала песни «По край моря синего» настолько «мягкий», что здесь есть опасность спорить впустую. И даже приняв соображение насчет «мягкого мотивирующего оттенка», придется все-таки недоумевать, почему Данилов, поведав о гибели Ермака, словно спохватился и начал во второй половине Сборника рассказывать о Ермаке — азовском пленнике? Почему Данилов не записал песни в той последовательности, в какой хотелось бы видеть их современным исследователям?

На это хорошо могли бы ответить сторонники собирательской точки зрения на Сборник: Данилов сначала встретил певцов, исполнивших «На Бузане-острове» и «Ермак взял Сибирь», а затем ему встретился еще кто-то, знавший «По край моря синего». И это было бы логично, если бы мы не знали, что Сборник содержит песни самого Данилова.

А. А. Горелов провел тщательное сравнение песни «Ермак взял Сибирь» с летописными источниками, устными преданиями и пришел к выводу, что Данилов рассказывает о пребывании Ермака на Урале и его походе в Сибирь опираясь на «уральские и притобольские предания»<sup>25</sup>. Это верное заключение подводит нас ко всей урало-сибирской народной прозе XVI—XVIII вв., посвященной

---

<sup>24</sup> А. А. Горелов. Трилогия о Ермаке из Сборника Кириши Данилова, с. 344.

<sup>25</sup> Там же, с. 372. Вслед за А. А. Гореловым сопоставление с летописями провела Е. И. Дергачева-Скоп и пришла к таким же выводам. См.: Е. Дергачева-Скоп. Из истории литературы Урала и Сибири XVII века, с. 93—108.

Ермаку Тимофеевичу, в которой *нет сюжета* «Ермак в турецком плену». Этот сюжет и в песнях крайне редко прикреплялся к покорителю Сибири, а в урало-сибирских преданиях того времени не передавался даже фрагментарно<sup>26</sup>.

Нужно учитывать, что не существует вообще «поэтической биографии» Ермака. Ермаковская проза Дона, Волги, Русского Севера, Урала, Сибири существенно отличается и по сюжетному составу, и по характеру трактовки деятельности Ермака Тимофеевича<sup>27</sup>. Биография Ермака, созданная народной молвой в разных регионах, может, конечно, в чем-то совпадать, но в целом существенно различается. Так, в устных преданиях Урала и Зауралья, на которые, как доказали А. А. Горелов и Е. И. Дергачева-Скоп, опирался Данилов, начало деятельности Ермака *всегда связывалось только с Волгой или Прикамьем*, о его пребывании на юге России ничего не сообщалось.

Обращение Данилова к местным преданиям свидетельствует о том, что он им верил, что он относился к народной молве как к источнику истинной информации. Он поставил рядом, друг за другом «На Бузане-острове» (№ 13) и «Ермак взял Сибирь» (№ 14), потому что на Урале и в Зауралье именно в такой последовательности рассказывали о Ермаке, и сам Данилов был убежден в правомерности подобной последовательности освещения деятельности волжского разбойника, ставшего покорителем Сибири. В то же время Данилов знал очень редкий вариант песни о Ермаке, царском после, томящемся в азовском плену. Этот песенный вариант противоречил урало-сибирским преданиям, но не был отброшен, потому что Данилов как эпический певец находился во власти эпической объективности, требующей упоминания, фиксации любого факта, если он известен. Данилов вносит в Сборник сюжет «Ермак в турецком плену» не потому, что этот сюжет показался ему необходимым для создания трилогии, но потому, что он этот сюжет знал. В эпосе нет частного, индивидуального мнения, которое отличалось бы от всеобщего: песни «На Бузане-острове», «Ермак взял Сибирь» и «По край моря синего» молва не соединяла, поэтому и Данилов разделил их огромным интервалом: первые две поместил рядом, под № 13, 14, и только под № 40 — «По край моря синего».

Таким образом, последовательность песен, интервал между ними или его отсутствие содержательны: они не только являются формальными приемами организации песенного материала, но и самим материалом и дают возможность почувствовать уважительное, доверительное отношение Данилова к региональной поэтической традиции. Трилогии певец явно не создавал, наоборот, он

<sup>26</sup> Обзор источников и выявленные из них сюжеты и мотивы ермаковских преданий XVI—XVIII вв. см.: В. В. Блажеc. Народная проза о Ермаке (уральский вариант XVI—XX вв.). Автореф. канд. дис. Свердловск, 1971, с. 2—5.

<sup>27</sup> Подробнее об этом см.: В. К. Сок о л о в а. Русские исторические предания. М., 1970, с. 97—111.



сделал так, чтобы ее не получилось, а насчет дилогии («На Бузане-острове» и «Ермак взял Сибирь») можно говорить положительно.

Приведем еще пример с песнями «Светел-радошен царь Алексей Михайлович» (№ 32) и «Когда было молодцу пора-время великая» (№ 33). Комментируя последнюю песню, Б. Н. Путилов пишет: «Волжские варианты начинаются эпизодом рождения царевича; эпизод этот никак не связан с данным сюжетом. Однако в сознании певцов какая-то связь существовала. Характерно, что в Сборнике Кириши Данилова есть самостоятельная песня о рождении царевича, которая в рукописи стоит непосредственно перед настоящей песней; возможно, что певец исполнял их одну за другой»<sup>28</sup>. Действительно, очень характерное совпадение: волжские варианты объясняют неслучайность позиционного положения (последовательность, отсутствие интервала) песен «Светел-радошен царь Алексей Михайлович» и «Когда было молодцу пора-время великая». Наблюдение Б. Н. Путилова подтверждает наличие композиционной закреплённости произведений в Сборнике.

Данилов прибегает не только к использованию композиционной закреплённости песен, но и к закону композиционного контраста.

\* \* \*

Закон композиционного контраста — всеобщий для русского народного песенно-повествовательного эпоса. Его действие возможно как в пределах отдельной былины, сказки, так и в границах единого проявления исполнительства или акта творчества. Рассмотрим оба случая, привлекая Сборник Кириши Данилова и другой эпический материал.

Когда мы говорим о функционировании закона композиционного контраста в рамках одного эпического произведения, мы имеем в виду не только обрамление волшебных сказок начальными и финальными комическими присказками, но и обрамление былин комическими запевами и концовками.

Запевы и концовки — важнейшие элементы композиции, и они заслуживают гораздо большего внимания, чем может казаться на первый взгляд. Справедливо утверждает современный исследователь: «...эпическая композиция — форма бытия эпического человека во всей его эстетической полноте и многомерности...»<sup>29</sup>. И если мы пытаемся осмыслить форму бытия эпического человека, мы должны объяснить тот факт, что запевы и концовки в былинах не только «акцентируют внимание аудитории на истинности эпического содержания и его значимости в продолжающейся жизни народа»<sup>30</sup>, но и элементарно осмеивают, иронически комментируют эпическое содержание. Когда сказитель былин про Илью Муром-

<sup>28</sup> Б. Н. Путилов. Комментарий, с. 619—620.

<sup>29</sup> Ф. М. Селиванов. Изображение человека в былинах. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 198.

<sup>30</sup> Там же, с. 196.

ца как бы вкладывает в уста старухи, сидящей на печи «да расширь ноги», мы вправе усмотреть здесь определенную дискредитацию всего повествования. Именно с такого юмористического аллюзизма начал сказитель Е. А. Зайцев былинку про Илью Муромца и Соловья-разбойника:

На печи, печи, на печном столби,  
Тут сидит старуха да расширь ноги,  
Говорит старуха таковы слова:  
«Ну во полюшке, во поле чистом  
Молодой казак Илья Муромец...»<sup>31</sup>.

Не все сказители прибегают к использованию комических заповей и концовок. Но эпическая традиция «предписывает» соседство комического и героического в эпосе, допускает обрамление серьезного былинного повествования комическими композиционными элементами, поэтому некоторые сказители начинают былинку с комического запева и сознательно указывают на него, противопоставляя его собственно былине, именую ее «старинной», а запев — «сказочкой», «прибауточкой», обозначают границу между запевом и зачином: «Да то-де Добрынюшке не сказочка, да теперь старины ево начал пойдет»<sup>32</sup>. В этом случае сказители поступают подобно сказочникам, которые также используют закон композиционного контраста.

Применяя его, сказочники сталкивают веселую и часто эротическую начальную присказку и страшную волшебную сказку не только для привлечения внимания слушателей, но и для выделения специфики сказки, причем хорошие сказочники конец инициальной присказки подчеркивают ради четкости контраста: «Это не сказка, а присказка, сказка будет впереди». Закон композиционного контраста действует и в финале повествования, когда нужно вывести слушателей из сказочного в реальное время<sup>33</sup>, когда необходимо приглушить, нейтрализовать отрицательные эмоции слушателей. Одновременно сказочник может продемонстрировать собственное неверие в сказочный вымысел. Поэтому в конце повествования сказочник делает резкий переход от логики к абсурду, от сказки — к присказке. Присказка всегда абсурдна, и это может служить критерием отличия ее от конечных формул, с помощью которых сказочник завершает сказочный сюжет<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Онежские былины, с. 647.

<sup>32</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом..., т. 3, с. 116, 118, 217.

<sup>33</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 233.

<sup>34</sup> Например: «Повенчали и в палаты помчали», «Веселым пирком да за свадьбу», «Стали пир пировать», «Стали жить-поживать да добра наживать» — это обычные финальные формулы, в которых нет ничего абсурдного. Сравните присказки: «Сказке конец, кривой жеребец, соломенный дворец»; «Вот у них в огороде был царь Ватута, своих два пуда, вся и сказка тута»; «Сказке конец, соломенный дворец, во дворце-то пять овец да шестой жеребец. Девка на печку лезет, пуговицы рвутся, сарафаны дерутся». — В кн.: Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.—Л., 1964, с. 277; Сказки и предания Северного края. Запись текста И. В. Карнауховой. М.—Л., 1934, с. 206.

Таким образом, реализуя закон композиционного контраста, сказочник окружает серьезную волшебную сказку развлекательно-потешными, абсурдно-алогичными, пародийно-небыличными композиционными противовесами. Страшная волшебная сказка оказывается в своеобразном комическом кольце. В целом же возникает противоречивое единство, чреватое мощной эстетической силой.

Былинные прибауточные запевы и концовки, или веселые конечные припевы, как говорил В. Ф. Миллер, отличаются от инициальных и финальных присказок только тем, что в них абсурдность редуцирована, но они подчиняются закону композиционного контраста и, соприкасаясь с былиной, окружая ее, создают атмосферу незлобивой насмешки, легкой ироничности, дружеского подтрунивания. Как и сказочные присказки, комические запевы и концовки не связаны с сюжетом былины; будучи исполненными, они создают вокруг былины комический контекст, который слегка снижает и одновременно выявляет и оттеняет сущность былины, ее героический колорит.

Как было отмечено выше, некоторые сказители противопоставляют запев былине. Например, сказитель А. В. Суханов начал былину «Добрыня и Алеша» с запева, названного им самим «сказочкой», а завершил комически: рассказывая об испуге князя Владимира, он ввел непристойность:

Уж как видит князь Владимир беду неминуемую  
Затыкает он свою ... онучею<sup>35</sup>.

Вообще сказители могут вместо прибауточного исхода вставлять ради комизма непристойные мотивы, снижающие предшествующее «высокое» повествование<sup>36</sup>. Излюбленным исходом является «Ай, Дунай, Дунай, боле век вперед не знай» с его многочисленными вариантами, в которых иногда исчезает смысл<sup>37</sup> или вводится деревенское прозвище исполнителя: «Да Дунай, Дунай, Лядков петь боле не знай»<sup>38</sup>. В финале могут быть две или три исходные формулы, но если среди них есть комическая «Ай, Дунай, Дунай...», она всегда замыкающая<sup>39</sup>. В арсенале каждого певца лишь однотипные запевы и концовки. Так, П. Р. Поздеев исполнил Н. Е. Ончукову 11 песен, из них 3—«Илья Муромец, голи кабацкие и Угарище», «Чурила и неверная жена», «Соломон премудрый и Васька Окулов» — закончил одной комической прибауткой<sup>40</sup>. Сказитель М. Г. Антонов завершил былинку «Три поездки Ильи Муромца» комически:

Вот они тут из погребца вышли,  
Красное золото телегами катили,

<sup>35</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом..., т. 3, с. 126.

<sup>36</sup> См. там же, т. 2, с. 209; Печорские былины, с. 175, 325.

<sup>37</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом..., т. 3, с. 604.

<sup>38</sup> Там же, с. 378. Лядков — прозвище сказителя И. М. Кропачева.

<sup>39</sup> Там же, т. 1, с. 639, 684; т. 2, с. 289; т. 3, с. 160, 180, 560.

<sup>40</sup> Печорские былины, с. 97, 132, 151.

А добрых коней табунами гнали,  
Молодых молодок толпицами,  
Красных девушек станицами,  
А старых старушек коробицами.

А. М. Астахова отмечает, что эта концовка «была передана исполнителем не пением, а говорком» и он назвал «ее присказкою»<sup>41</sup>.

Былинные запевы и исходы часто ироничны, поскольку содержат двойственную оценку, причем сказители один и тот же запев могут исполнить по-разному: как однозначный, и тогда он дает изображение «широких, бесконечных просторов родной земли, величавой русской природы» и подготавливает слушателей «к повествованию о важных, значительных событиях, к восприятию образов большого, обобщающего значения»<sup>42</sup>, таков известный запев Кирилла Данилова к былине «Про Соловья Будимировича» — «Высота ли, высота поднебесная...». Однако этот же запев Кирилл Данилов в былине о Суровце-Суздальце трансформирует в комический путем соединения несоединимого: сказитель дает описание величавой русской природы и тут же говорит о «старичах-родильницах», о том, что «брат сестру за себя емлет». В результате возникает ироническое возвеличивание, комическая хваласнижение:

Высота ли высота поднебесная,  
Глубока глубота акиян-море,  
Широко раздолье по всей земли,  
Глубоки омоты Непровския,  
Чуден крест Леванидовския,  
Долги плеса Чевылецкия,  
Высокия горы Сорочинския,  
Темны леса Брынския,  
Черны грязи Смоленския,  
А и быстры реки понизовския.  
При царе Давыде Евсеевиче,  
При старце Макарье Захарьевиче,  
Было беззаконство великое:  
Старицы по кельям — родильницы,  
Чернецы по дорогам — разбойницы,  
Сын с отцом на суд идет,  
Брат на брата с боем идет,  
Брат сестру за себя емлет...<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Илья Муромец. Подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой. М.-Л., 1958, с. 283, 494. Есть еще тип комической концовки, где сравнивается стоимость людей и вещей: кони—по семи, сабли—по пяти рублей, старушечки—по полущечке, девушки—по денежке. — См.: Онежские быliny, записанные А. Ф. Гильфердингом..., т. 2, с. 174.

<sup>42</sup> Русское народное творчество, т. 2, кн. 1, с. 184.

<sup>43</sup> Тот же величавый запев Кирилл Данилов пародически трансформирует в «Агафоншке»:

Высока ли высота потолочная,  
Глубока глубота подпольная...

Другой сказитель одновременно хвалит в запеве или концовке толстобрюхих бабенок-пошозерочек и «церковное строение в каменной Москве», широкие подола пудожаночек и колокольный звон в Новгороде, «сильных, могучих» киевских богатырей и «пучеглазых молодок слобожаночек». Такие запевы и исходы родственны блазонам — жанру народной комики, проанализированному М. М. Бахтиным<sup>44</sup>. Приведем только один пример:

Ай, чисты поля были ко Опскову,  
А широки раздолыща ко Киеву,  
А широкия-ты горы Сорочинский,  
А церковно-то строенье в каменной Москве,  
Колокольной-от звон да в Нове-городе,  
Ай, тертые калачики валдайския,  
Ай, щापтивы щеголиви в Ярослави-городе,  
А дешевы поцелуи в Белозерской стороне,  
А сладки напитки во Питери,  
А мхи-ты болота ко синю морю,  
А щельё-каменьё ко сиверку,  
А широкие подола пудожаночки,  
А дублены сарафаны пошозерочки,  
А Дунай, Дунай, Дунай,  
Да боле петь вперед не знай<sup>45</sup>.

Иногда в конце былины исполняется финальная сказочная при- сказка. К примеру, сказитель И. Т. Фофанов так закончил былину «Про Чурилу Щаплиenkова»:

У них-то ведь пошел да как почестной пир,  
А у них-то ведь я на пиру там был,  
А вино-то ведь да зелено я пил,  
А ковшик-то попал как розный мне,  
А губы у меня рознее ведь,  
А по усам текло, а в рот не попало ведь<sup>46</sup>.

Мы перечислили лишь основные типы комических запевов и исходов, хотя надо сказать, что их вообще немного, как и финально-инициальных присказок в сказочном эпосе. Сказители не стремятся к разнообразию, обходятся одним, реже двумя типами; то же самое наблюдается и у сказочников.

Подытоживая, подчеркнем, что комический запев или исход — это всегда новый жанровый поворот, новый угол зрения на действительность, отраженную в былине. Контрастируя с былиной, комические запевы и исходы вносят мотив легкого осмеяния, сни-

<sup>44</sup> М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средне- вековья и Ренессанса. М., 1965, с. 464—466.

<sup>45</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом..., т. 1, с. 554. См. там же, т. 1, с. 258; т. 3, с. 166, 555; Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 2, с. 121, 420; Онежские былины, с. 571.

<sup>46</sup> Былины Пудожского края. Подготовка текстов и примечания Г. Н. Парил- овой и А. Д. Соймонова. Петрозаводск, 1941, с. 256.

жения былинного повествования и тем самым не дают художественному миру былины оторваться от жизни, они «заземляют» этот идеализированный мир. Эпическая традиция допускает их использование, но не обязывает сказителей всегда прибегать к закону композиционного контраста в пределах отдельного произведения. Иногда художественная логика диктует соотнесение историко-героических и комических песен в процессе исполнения, и тогда мы сталкиваемся с функционированием закона композиционного контраста в пределах единичного проявления исполнительства или акта творчества.

Мы уже неоднократно говорили о том, что во время исполнительского процесса сказители чередуют, соотносят новеллистические, героические эпические песни с комическими; в последних почти всегда пародируется та самая старина и ее герои, которые только что превозносились. Выражая таким способом свое эстетическое отношение к действительности, сказители «заставляют» и слушателей принять его. Восприимчивыми оказываются даже люди, совсем незнакомые с народным эпосом или поверхностно знающие его. Например, М. Д. Кривополенова, выступая на эстраде с исполнением эпических песен, не только «контаминировала» героические и комические произведения во время акта творчества по закону композиционного контраста, но и входила в контакт с аудиторией, заставляя всех присутствующих подпевать: «Она поет «Небылицу», эту пустую, забавную чепуху, и так властно приказывает всем подтягивать, что тысячная толпа, забыв свой возраст и положение, в это мгновение полна одним желанием: угодить лесной старушонке...»<sup>47</sup>. Кирилл Данилов также использовал закон композиционного контраста: между песнями о былых героических подвигах, доблестных богатырских поединках он вставляет обычную небылицу:

Благословите, братцы, старину сказать,  
Как бы старину стародавнюю,  
Как бы в стары годы, прежняя,  
Во те времена первоначальные  
А и сын на матери снопы возил,  
Молода жена в припряжи была...

Когда собиратели и исследователи пишут об эпической комике как о «пустой, забавной чепухе», как о второстепенном материале, они тем самым демонстрируют ограниченное понимание народного эпоса.

Прервем разговор о Сборнике Кирши Данилова, чтобы сделать отступление и изложить свое понимание сущности комического в эпосе. Комическое — это та половина, без которой нет целого: понять целое — русский народный эпос — можно только тогда, когда будут уяснены сущность и значение комического в эпосе.

---

<sup>47</sup> О. Э. Озаровская. Бабушкины старины. М., 1922, с. 15.

Начнем с экскурсии в историю изучения эпической комики.

К эпической комике фольклористы издавна относятся как к второсортному материалу. В крупные эпические собрания XIX—XX вв. попало очень немного юмористических и сатирических песен, потому что собиратели обращали на них только попутное внимание. Их записывали почти всегда в последнюю очередь, после того, как у сказителя иссякал запас былин, а у собирателя оставалось свободное время. Никто из собирателей XIX—XX вв. во время экспедиционных поездок специально не разыскивал комических эпических произведений и их вариантов. Часто их даже не записывали, хотя сталкивались с фактом их бытования<sup>48</sup>. Вообще вся история собирания русского эпоса шла по линии уменьшения выборочности записей. «Рыбников и Гильфердинг, — отмечал В. И. Чичеров, — так же, как и другие собиратели, в первую очередь разыскивали многовековой героический эпос. Былины-баллады, былинные пересказы повестей и поэм, местные былины или совсем не учитывались, или учитывались как исключение»<sup>49</sup>. К незаписанным балладам, «местным былинам» надо прибавить и пародии. В советское время, когда эпос исчезал на глазах и нечего стало выбирать, собиратели готовы были записывать комические эпические песни, но в сборники их не всегда включали. Так, в «Онежских былинах», сборнике академического типа, публикуются все эпические записи экспедиции «По следам Рыбникова и Гильфердинга», «за исключением пародий на известные темы»<sup>50</sup>. Сразу же вспоминается К. Калайдович, «улучшавший» Сборник Кирши Данилова путем исключения из него комических песен. И можно только пожалеть, что Ю. М. Соколов, проводивший научную редакцию текстов, и В. И. Чичеров, осуществивший подготовку текстов к печати, выбросив пародии, способствовали снижению научной ценности «Онежских былин».

Эпическая комика слабо изучена. Нет даже общепринятой терминологии. Фольклористы употребляли и употребляют или народные наименования (былинка, старинка, скоклявая песня), или вводят свои: старина-фабля, скоморошья-старина (А. Д. Григорьев), пародийная шутка (А. М. Лобода), песня-небывальщина (П. В. Шейн), старина-погудка (А. В. Марков), байка (С. В. Савченко), былина-сказка, сказка-старина (А. С. Фаминцын), скоморошинка (Б. и Ю. Соколовы), шуточная песня о небывальщине, юмористическая скоморошья песня (А. М. Астахова), лепые нелепицы (К. И. Чуковский), былины-шутки, былины-пародии (П. Д. Ухов) и др.

<sup>48</sup> Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым..., т. 1, ч. 1, с. XIX; т. 1, ч. 2, с. 520; т. 3, с. 277.

<sup>49</sup> Онежские былины, с. 34.

<sup>50</sup> Там же, с. 2.

О слабой разработанности вопроса говорит и тот факт, что к корпусу эпической комики относят неопределенное число произведений. В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов в своем двухтомнике в раздел «Былины-скоморошины» внесли 21 песню. С их точки зрения, скоморошины следует выделять в самостоятельный вид, потому что в них сатира и юмор «являются организующим художественным началом», однако «характер скоморошин, их содержание, степень сатирической заостренности неодинаковы», поэтому они могут быть разделены на несколько жанровых групп. Исследователи не называют точного числа этих групп, но по их размышлениям можно заключить, что подразумевается наличие, по крайней мере, юмористических, сатирических песен, а также пародий и небылиц<sup>51</sup>. Л. М. Ивлева, развивая идеи В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова, увеличивает число скоморошин до 30 и выражает уверенность, что в «будущем список скоморошин расширится»<sup>52</sup>. Статья Л. М. Ивлевой ценна историографическим материалом, конкретным анализом группы небылиц, но все-таки автор этой единственной специальной работы рассматривает эпическую комiku слишком камерно, вне широкого эпического фона: не вскрывается значение комических песен, их органическая связь с высокой героикой, значимость соотношения и механизм соединения героики и комики в народном эпосе. Ивлева исходит из того, что скоморошины играли «скромную роль», были мало популярны, и вообще занимают периферийное положение в системе фольклорных жанров<sup>53</sup>.

Весьма спорными представляются также высказывания фольклористов насчет причины и времени возникновения эпических комических песен, в частности пародий. Еще во второй половине XIX в. существовало мнение, будто эпическая комика не что иное, как признак деградации, затухания эпоса. Это мнение разделяли крупные ученые и ныне забытые авторы. Например, так считал Ф. И. Буслаев и его критик Д. Мордовцев<sup>54</sup>. А. Н. Афанасьев, обращая внимание на сказки, где действует Олеша Голопузый, Фома Бренников (по указателю Андреева-Аарне, № 1640), видел в них пародию на былину. В таких сказках, говорил А. Н. Афанасьев, «невзрачный и бессильный мужичонка разыгрывает роль сильно-могучего богатыря, и перед ним теряет всю свою строго эпическую важность нарочито выведенные с ним наряду Илья Муромец и Добрыня, любимые герои многих народных былин; появление таких пародий — результат «сомнений пробуждающегося ума»

---

<sup>51</sup> Былины. В 2 т. Т. 2. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. М., 1958, с. 393, 507, 508.

<sup>52</sup> Л. М. Ивлева. Скоморошины. Общие проблемы изучения. — В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 120.

<sup>53</sup> См. там же, с. 120.

<sup>54</sup> Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861, с. 132, 136; рецензия Д. Мордовцева помещена в ж. «Русское слово», 1861, № 3, с. 1—68.



народа и свидетельствует о затухании эпоса<sup>55</sup>. Насчет пародии осторожно высказывались только П. В. Шейн и П. Н. Шеффер. Первый ратовал за scrupulous изучение эпических и обрядовых пародий как «особого оригинального отдела народной словесности»<sup>56</sup>, второй исследователь, отмечая пародийный характер некоторых произведений Сборника, связывал их с народнопоэтической традицией указаниями на существующие варианты<sup>57</sup>.

В настоящее время ученые высказываются по этой проблеме или неопределенно, или занимают позицию дореволюционных исследователей, видевших в пародийных песнях признак исчезновения эпоса. Так, В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов с оговоркой, но признают, что «пародии и небылицы — это особый род эпоса, появляющийся, по-видимому, сравнительно поздно»<sup>58</sup>. А. Позднеев писал: «Самые ранние дошедшие до нас записи былевого эпоса — Сборник Кириши Данилова... содержит в себе варианты былин, подвергшихся уже значительным изменениям в сюжете, а вместе с тем и пародийные обработки былевого материала, в которых дается комическое освещение: а) обрисовки персонажей... б) изображения боя... в) пародийный показ высокого запева... Рядом с такими обработками в этом сборнике в других былинах налицо пародийные эпизоды... Сниженное изображение богатырей и описания героических подвигов имеется и в других записях XVIII века или в устных передачах, восходящих к XVIII веку... Все это свидетельствует, что умирание былин началось еще с XVII века». «...Умирание эпоса продолжалось около 300 лет»<sup>59</sup>.

Любопытно, что другой исследователь, П. Н. Берков, рассматривая тот же Сборник Кириши Данилова, приходил к иным выводам. С его точки зрения, «возникновение пародий в русском фольклоре приходится на время окончательного закрепощения крестьянства и является свидетельством того, что отдельные, наиболее критически настроенные представители народной массы стали осознавать противоречие между героическим содержанием былин и исторических песен, отражавших прежнюю свободу народа и порабощенность, униженность в период создания этих пародий. Пародии в момент своего возникновения означали протест народа против бедности содержания его жизни»<sup>60</sup>. Совершенно очевидно, что

---

<sup>55</sup> Цит. по кн.: А. М. Лобода. Русский богатырский эпос. Опыт критико-библиографического обзора трудов по русскому богатырскому эпосу. Киев, 1896, с. 144.

<sup>56</sup> Народная пародия на историческую песню. (Из письма в редакцию П. В. Шейна). — «Этнографическое обозрение», 1894, № 1, с. 129—130; П. В. Шейн. Еще о пародии в народных песнях. — «Этнографическое обозрение», 1895, № 2, с. 140—146.

<sup>57</sup> Сборник Кириши Данилова. Под ред. П. Н. Шеффера. Спб., 1901, с. 8—9.

<sup>58</sup> Былины, т. 2, с. 392.

<sup>59</sup> А. Позднеев. Исчезновение некоторых жанров в русском народно-поэтическом творчестве. — В сб.: Специфика жанров русского фольклора. Горький, 1961, с. 5, 7.

<sup>60</sup> П. Н. Берков. Из истории русской пародии XVIII—XX веков. — В кн.: Вопросы советской литературы, вып. 5. М.-Л., 1957, с. 230.

здесь совсем не учитываются особенности пародийного отражения действительности.

Мы привели только некоторые историографические данные, чтобы в самых общих чертах сказать о неизученности эпической комики. Существует столько больших и малых вопросов, что необходимо писать отдельную историографическую работу и серию статей хотя бы по предварительному решению основных проблем<sup>61</sup>. Противоречивость исследовательских суждений, общая неразработанность темы затрудняют нашу задачу по выявлению сущности и значения эпической комики и заранее диктуют конспективность изложения.

Если рассматривать эпические комические песни не изолированно, а в системе исполнительского контекста сказителей, то можно заметить, что с их помощью устанавливается определенное равновесие идеального и материального. Очевидно, что народный эпос, будь он лишен комического в его разнообразных формах проявления, приобрел бы догматический или назидательный характер, как это случилось, к примеру, с христианско-церковной литературой. Не случайно в христианстве смех запрещен даже в невинных формах. Отсутствие комического способствует отрыву героя христианской литературы от полноценности бытия, образует пропасть между героем и обыкновенным человеком с его земными радостями и печалью. Этого нет в народном искусстве, и в частности в народном эпосе, благодаря комическому<sup>62</sup>. Здесь материализм народного мышления проявляется в первую очередь через комическое. Рискнем сказать, что идеализация в христианском искусстве почти бесконечна, а в народном эпосе ограничена, «заземлена» комизмом.

Поэтому сатира и юмор органичны в эпосе, сатира — «средство выражения основной идеи героического эпоса»<sup>63</sup>. А. М. Астахова писала: «Приемы сатирического и юмористического изображения былина использует и при создании художественного образа некоторых богатырей (Алеша Попович, Чурила). Обличаются и высмеиваются их недостатки и слабости. Оттенки в их сатирическом освещении различны в зависимости от общего их положения в эпосе. Чурила, представленный обычно как придворный богатырь, как герой новелл, не совершающий никаких воинских подвигов, подвергается более едким насмешкам, чем Алеша Попо-

---

<sup>61</sup> Некоторые из них названы в новейшей работе, см.: А. А. Морозов. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. — В кн.: Русский фольклор, т. 16. Л., 1976, с. 57—65.

<sup>62</sup> Можно вспомнить торжественно-скупчивую, тяжеловесную русскую силлабическую поэзию XVII в. Такой характер поэтических произведений Симеона Полоцкого, его учеников и последователей обусловлен рядом идеологических и эстетических запретов, в том числе запретом на смех. Поэты-силлабики, будучи монахами, придерживались мнения о греховности смеха. «...Отрицание смеха входило в круг эстетических идей силлабиков», — пишет А. М. Панченко. Подробнее об этом см.: А. М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 196—200.

<sup>63</sup> А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе. — В кн.: Русский фольклор, т. 2. М. — Л., 1957, с. 39.

вич, хотя последний и наделяется многими отрицательными свойствами. Но в глазах народа, несмотря на эти черты, он остается богатырем-воином, защитником родной земли»<sup>64</sup>. И еще одно наблюдение: «В былинном эпосе создан ряд ярких комических сцен, распылены меткие, остроумные оценки изображаемого, отдельные сатирические и юмористические замечания. Своих героев-богатырей народ также наделил юмором, остроумием, иронией, и в особенности самого любимого своего богатыря, воплотившего лучшие национальные качества, — Илью Муромца»<sup>65</sup>.

Представим хотя бы на минуту, что герои русского эпоса страшатся смеха, не способны оценить юмор, и эпос сразу потеряет свою жизненную наполненность, сочность бытия, а герои былин превратятся в благочестиво-благонравных существ. Былинны персонажи не похожи на последних, потому что народ наделил своих эпических героев умением шутить, остроусловить, иронизировать, смеяться, то есть материальным мироощущением, а если говорить точнее, собственным мироощущением. Подлинные носители эпоса, такие, как Кирилл Данилов или М. Д. Кривополенова, поднимаются до стихийного понимания человека как противоречивого единства высокого и низкого, идеального и материального, что и получает отражение в акте творчества через «контаминацию» героических и комических песен. И в целом это также отражено в эпосе.

Комическое ограничивает гиперболизм, снижает монументальность, идеальность эпоса настолько, чтобы не позволить ему оторваться от действительности. Поэтому монументальность эпоса, идеальность его героев удивляют, но не подавляют человека. Поэтому человек воспринимает эпос с восторгом, с восхищением, с верой и уважением, но без экстаза, без раблепного благоговения, без экзальтации. Идеальный, точнее, идеализированный герой эпоса всегда остается для слушателей «земным», реальным, исторически достоверным, и даже фантастика не мешает слушателям воспринимать эпического героя как деятеля отечественной истории (кстати сказать, фантастическое в эпосе сплошь и рядом отмечено печатью комизма). «...Мой провожатый слушал былинку с такой же верой в действительность того, что в ней рассказывается, как если бы дело шло о событии вчерашнего дня, правда, необыкновенном и удивительном, но тем не менее вполне достоверном. То же самое наблюдение мне пришлось делать много раз»<sup>66</sup>. А. Ф. Гильфердинг продолжает: «Иногда певец былин, когда заставишь петь с расста-

<sup>64</sup> А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе, с. 39. См. также: П. Д. Ухов. Былины. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. М., 1956, с. 347, 349; Ю. Н. Сидорова. Былины. — В кн.: П. Г. Богатырев, В. Е. Гусев и др. Русское народное творчество. М., 1966, с. 191; Т. М. Акимова. Былины. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. М., 1969, с. 221, 228; В. Г. Смолицкий. Былина о Добрыне и Маринке. — В кн.: Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971, с. 48—68. Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971, с. 48—68.

<sup>65</sup> А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе, с. 39.

<sup>66</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом..., т. I, с. 36. т. I, с. 36.

новкою, необходимой для записывания, вставляет между стихами свои комментарии, и комментарии эти свидетельствуют, что он вполне живет мыслию в том мире, который воспевает. Так, например, Никифор Прохоров сопровождал события, описываемые им в былине о Михайле Потыке, такими замечаниями: «Каково, братцы, три месяца прожить в земле!», или «Вишь, поганая змея, выдумала хитрить еще», или «Вот подумаешь, бабьи уловки каковы» и т. д. Когда со стороны кого-нибудь из грамотеев заявляется сомнение, действительно ли все было так, как поется в былине, рапсод объясняет дело весьма просто: «В старину-де люди были вовсе не такие, как теперь»<sup>67</sup>. Последняя фраза точно передает, во-первых, представление сказителей об эпических героях как именно о людях с их силой и слабостью и, во-вторых, передает противопоставление прошлого и настоящего, допускаемое народным сознанием.

В то же время народ совершенно не абсолютизирует прошлое, что опять-таки выражается через комическое; народное сознание не допускает, чтобы «порвалась связь времен». И если сказители с полной убежденностью утверждают, что «в старину люди вовсе не такие, как теперь», то те же сказители поют, будто в старину могучий Илья Муромец сражался не только с тьмою поганых, но и с обыкновенным зайцем:

Да благословите старину сказать  
да стародавнюю.  
Илья Муромец да сын Иванович  
Да поехал во чисто поле гулять,  
Наехал на врага на зайца,  
Выстрелил да триста три стрелы...<sup>68</sup>

Другой богатырь, Алеша Попович, был не только доблестным защитником отечества, но и певал на пиру про «чудо-чудное»:

Я спою про нее по-старинному:  
На старинный лад, на давнишний склад,  
Как певал удалец-вор Алешенька  
В стольном городе во Киеве,  
За столом сидючи у Владимира  
У того ли у Красного Солнышка.  
А вы послушайте-поучайтесь...  
Как в старинушку стародавнюю  
По синю морю пашню пахали,  
Как в старинушку стародавнюю  
По чисту полю лодки плавали...<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Там же, с. 37.

<sup>68</sup> Онежские былины, с. 851. См. также «Пародию на старину об Илье и Издольище или на старины об Илье М. вообще» в кн.: Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым..., т. 1, с. 433—434.

<sup>69</sup> П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. 1, вып. 1. Спб., 1898, с. 300—301.

Иронизируя и тем самым выражая отрицательное отношение к абсолютизации старины и ее героев, сказители поют, будто «в старые годы, прежние» вообще происходили невероятные вещи, что тогда был, например, не только обычный туесок, но и город Туес, и в нем жила княгиней льдина, а в Петров день она растаяла и не стало в городе управителя, потому начался бой:

А боевыми палками-мутовками,

А вострыми копьями да все веретнами...

Пародия выставляет в комическом виде эпического «дородного доброго молодца», того молодца, который в былинах и исторических песнях находится в ореоле славы и уважения, любви и почитания. Здесь же он корыто принимает за большую реку, ездит на чужих дровнях, отбирает у ребятишек хлебные корки:

У дородного доброго молодца

Много было на службе послужено,

На печи было вволю полежено.

Дослужился добрый молодец до край печи

И увидел корыто предолгое,

Он спросил ли у товарищев:

«Не та ли то Волга, широка да долга,

Широка да долга, крутобережна?»

Что увидел он во ставчике ложечки:

«Не то ли то веслы, что на Волге гребутся?»

У дороднова доброва молодца

Много было на службе послужено,

С шелепом за свиньями было похожено...<sup>70</sup>

«Психологическая загадка пародирования предметов, пользующихся уважением или благоговением пародиста, — пишет современный исследователь, — заключается в природе юмора. Юмор не таит в себе деструктивного отношения к предмету. Юмористическая пародия не «соблазн греховный» и не проявление вольнодумства. Это не шутливость Васьки Буслаева, который не верит ни в сон, ни в чох, а юмористическое отношение к серьезным вещам, которые от этого не перестают быть серьезными... Юмористические пародии в фольклоре не убивают и не дискредитируют жанры... и не направлены против самого жанра. В одних случаях они граничат с комическими использованиями традиционных жанров... в других представляют собой шуточную, гротескно-комическую переработку эпического материала... Торжественным строем древней быliny повествует забавная побасенка, как, например, «старина» о бое баб или прибаутка о вороне:

Что во марте было, во восьмой было тысяче —

Горе-горькая кукушка бьет челом сизым орлам

На богатую породу, на Карпову дочь ворону:

Будто богатая порода, Карпова дочь ворона

Гнездо разорила, детей прибила,

<sup>70</sup> Сочинения М. Д. Чулкова, т. 1. Собрание разных песен. Спб., 1913, № 199.

Ноги связала, под гнездо сметала,  
Пять рублей украла...

Сравним начало песни о Скопине-Шуйском:

Как было во сто двадцать седьмом году  
Во седьмом году восьмой тысячи.

Никакой сатирической направленности против этой исторической песни или жанра в целом здесь не имеется»<sup>71</sup>.

Соглашаясь с этим наблюдением, подчеркнем, что юмористические эпические песни — это не бездумная шутка, не забава, в системе эпоса они суть формы выражения человеческой природы. Ведь в юмористических эпических песнях человек предстает как бы с обратной стороны: если в былинах, исторических песнях, духовных стихах изображаются, главным образом, его общественные дела и поступки, то здесь человек погружен в атмосферу быта, дома, семьи, он весь в своей обыденности, повседневности, будничности. Основные мотивы эпической юмористики обыгрывают темы еды, пьянства, чрезмерного сна, безделья, лени, глупости, вообще всякой человеческой слабости, вольности, раскованности.

В этой обыденности оказываются чуть ли не равновеликими все: и эпический богатырь, и безымянный «дородный добрый молодец», и любой другой человек — сам исполнитель или одноперевиц эпического певца. Поэтому существуют комические песни, именуемые исследователями «пародиями на местных пьяниц».

А было у Васьки у Захарова  
Не упито было не ухожено,  
Не баско — хорошо было не уношено,  
На царев кабака да было сношено.  
Кабы Васенька Захаров как домой пришел,  
А принес-де-ле он зелена вина,  
А как по полу стал Васенька похаживать,  
А сухи-де тюни да стал растаптывать,  
А затем-де-ле стал да выговаривать:  
«Уж вы подьте-ко, сходите нын по Васеньку,  
Уж по Васеньку-де нынче по Ханавова,  
Вы затем еще сходите по Онику,  
По Онисима сходите по Захарова,  
Вы сходите по Ераку Большебородова,  
Вы сходите по Панка да еще русого».  
Как собрались-де удалы добры молодцы,  
Как сидели они, пили целы сутки»<sup>72</sup>.

Поэтому сказители сочиняли самопародии<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> А. Морозов. Пародия как литературный жанр. К теории пародии. — «Русская литература», № 1, 1960, с. 64—65.

<sup>72</sup> Печорские былины, с. 175. А. М. Астахова приводит другие примеры «местных» пародий. Одна из них возникла, по словам исполнителя, по следующему поводу: «Объелся в деревне Ниже человек молоком и помер. Про него самоскладена старина. — См.: Былины Севера, т. 1, с. 297, 625; т. 2, с. 498, 788.

<sup>73</sup> Онежские былины, с. 223.

Возвращаясь к Сборнику Кирши Данилова, обратим сразу внимание на то, что Данилов, подчиняясь традиции самопародирования, дозволенности комического уравнивания себя с эпическими героями, сочиняет песню «А и не жаль добра молодца битова — жаль похмельного»; явно дурачась, Данилов сравнивает себя, с больной головой после похмелья, с умирающим воином. Б. Н. Путилов комментирует: «Заключительные слова «Замените мою смерть животом своим» обычно встречаются в песнях военно-бытового содержания, где их произносит герой песни: он просит не оставлять его смертельно раненным после сражения. В данном тексте эти слова носят шуточный характер: положение «молодца похмельного» как бы уподобляется судьбе молодца, погибающего от ран»<sup>74</sup>.

В приведенной выше «пародии на местных пьяниц», записанной Н. Е. Ончуковым, фигурируют конкретные имена «устьицеменов-пропойц», как отметил собиратель<sup>75</sup>. Учитывая документальную точность подобных пародий, их обращенность на местных жителей или самого исполнителя, мы вправе видеть в песне Данилова тоже вполне конкретных лиц: какого-то «битова, грабленова Ивана Сутырина», хорошо известного слушателям и Кириллу Данилову, и самого певца, смешавшего собой аудиторию<sup>76</sup>.

Эпические самопародии, как и «местные пародии», судя по собранному материалу, однотипны, но уникальны, имели локальное бытование. При исполнительском процессе они выполняли функцию стыковки эпической старины, эпического богатырства с крестьянским миром, крестьянской обыденной жизнью. Богатырский пир, бой, смерть эпического героя получали комический дубликат — комическую бытовую параллель, обладающую такой же значимостью и эстетической силой, как героический «подлинник».

Кирилл Данилов великолепно ощущал необходимость связи высокой героики с комикой. Он не только сочиняет самопародию, но и мастерски передает обычную пародию. Его «Агафонушку» справедливо считают классическим образцом народной эпической пародии. Эта пародия начинается с описания боя-драки свекровки и снохи. На драку выбегает поглазеть богатырь. Выглядит он несуразно: с одной стороны, сказано, что он — «сильной-могуч», его именуют ласково — Агафонушка, величают уважительно — Никитин сын, то есть ему придаются черты былинного героя, а с другой стороны:

<sup>74</sup> Б. Н. Путилов. Комментарий, с. 621.

<sup>75</sup> Печорские былины, с. 175.

<sup>76</sup> По инерции эпического канона певец именует себя уважительно: Кирилл Данилович.

И шуба-то на нем была свиных хвостов,  
Болезью опушена, комухой подложена,  
Чирьи да вереды — то пуговки,  
Сливные коросты — то петельки.

Комизм характеристики, построенной на контрасте величественно-эпического и низменно-бытового, усиливается бездействием Агафона. Если он «сильной-могуч богатырь», то эпическая логика обязывает его вступить в бой, пародия же оставляет его бездействующим: он только «выбежал» на бой и как бы замер, демонстрируя свою пародированную сущность. Он ничего не делает и вместе с тем он действует в том смысле, что его появление с чирьями и коростами привнесло исключительную абсурдность. Собственно, цель пародии достигнута, и нет художественной необходимости продолжать произведение, допустим элементарный обрыв. Но существует и возможность продолжения в плане комического алогизма.

Агафон глазеет на драку, «а втапоры»... и следует перечисление срамных действий комических персонажей:

А втапоры старик на полатах лежал,  
Силу-то смечал, во штаны ... ;  
А старая баба умом молода,  
Села ... , сама песни поет,  
А слепыя бегут, спинаючи глядят;  
Безголовыя бегут, оне песни поют,  
Бездыря бегут ... ,  
Безносыя бегут — понюхивают...

Кроме внутреннего сцепления на базе абсолютной абсурдности здесь есть и внешнее, осуществляемое формулой введения эпических персонажей. И дальше, когда прибежали еще три богатыря, действует тот же двойной механизм сцепления.

Эти «могучие богатыри», у которых «блинами голова испроломана», «соломой ноги изломаны», «кишкою брюхо пропороно» и которые опять-таки никак не проявляют свое богатырство, — они, как и Агафон, просто «выбежали» на драку. Эти персонажи вновь напомнили предмет пародии и сделали возможным продолжение ее на уровне логического нонсенса:

В то же время, в тот же час  
На море, братцы, ови́н горит  
С репою со печенкою.  
А и среди синя моря Хвалынскова  
Вырастал ли тут крековист дуб,  
А на том на сыром дубу крековистом  
А и сивая свинья на дубу гнездо свила...

Контаминационное соединение Данилов осуществляет в «Агафонушке», как в настоящей былине, с помощью временных формул. Всего их четыре: 1. А и на ту-то драку—великий бой выбежал сильный-могуч богатырь... 2. А втапоры старик на полатах лежал... 3. На ту же драку—великий бой выбежали тут три могучие бога-



тыри... 4. В то же время и в тот же час на море, братцы, овин горит... Формулами сознательно подчеркивается одновременность происходящего. Таким образом, временной стержень оказывается важным структурным элементом. А чтобы придать еще большую устойчивость и четко обозначить композиционную завершенность всего произведения, певец вводит обычную финальную былинную формулу «А и то старина, то и деянье».

В «Агафонушке» нет смысла видеть пародию на какую-то конкретную былинку, например о Соловье Будимировиче, и нет основания видеть в «богатыре» Агафонушке комическую параллель к Агафону, одному из персонажей песни об усах—удалых молодцах из Сборника Кирши Данилова, как полагал С. К. Шамбинаго. Перед нами скорее случайное совпадение имен<sup>77</sup>.

Наличие перверсивных мотивов в «Агафонушке» не является доказательством двусоставности: фрагменты поэзии комического алогизма выполняют пародийную функцию, подчинены основной цели пародии. Вообще в эпической пародии соответственно деформированы былинный запев, концовка, формулы введения эпических персонажей и другие поэтические приемы и средства — перед нами тот самый случай использования «готовой рамки пародируемого оригинала», о котором писал еще П. В. Шейн<sup>78</sup>.

Можно полностью согласиться с А. А. Морозовым, который пишет: «В русском былевом эпосе пародии сопутствуют исполнению «старин», не снижая их исторического и эстетического значения. Они получили развитие в сказительской среде независимо от скоморохов»<sup>79</sup>. Действительно, значение былин пародиями не уменьшается, хотя пародия снижает, «заземляет» былинку. Пародия — продукт творчества среды, где возникли и функционировали былины. Это необходимо подчеркнуть, потому что в фольклористике установилась традиция относить все более или менее существенные проявления комического в народном эпосе на счет скоморохов<sup>80</sup>. Сборник Кирши Данилова тоже не избежал этой участи. Наличие в нем комических произведений, их равноправное с былинами положение кажутся многим фольклористам неоспоримым свидетельством скоморошья природы Сборника. Данилов объявляется скоморохом, «праздным гулякой», записавшим свой собственный репертуар или репертуар группы скоморохов. Последней работой, где это безосновательно утверждается, является книга А. А. Белкина «Русские скоморохи». Схематизировав концепцию М. М. Бах-

<sup>77</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым. Подготовка текста, статья и комментарии С. К. Шамбинаго. М., 1938, с. 297.

<sup>78</sup> П. Шейн. Пародия в народном песнетворчестве. — «Ежемесячные сочинения». Литературный журнал И. Ясинского, 1903, № 3, с. 193.

<sup>79</sup> А. А. Морозов. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов, с. 58.

<sup>80</sup> А. А. Морозов говорит даже об «общей тенденции» в фольклористике «без достаточного основания и необходимых доказательств приписывать скоморохам почти любые комические тексты, в том числе и довольно поздние». — Там же, с. 65.

тина, А. А. Белкин приложил ее к русскому материалу и объявил Сборник Кирши Данилова «смеховым произведением», стоящим в одном ряду с серией о Фоме и Ереме, «Сказанием о роскошном житии и веселии», «Словом о мужах ревнивых»<sup>81</sup>. Постулат Белкина трудно принять, как и его утверждение: «...одно остается бесспорным — народная смеховая культура была свойственна средневековой Руси в целом в неменьшей степени, чем средневековому Западу»<sup>82</sup>. Мы еще очень мало знаем русские народные смеховые формы и жанры и не можем бесспорным признавать то, что требует обоснования. Концепция М. М. Бахтина, безусловно, многое дает для понимания комического в народном искусстве, но нельзя же буквально втискивать русский материал в заранее подготовленную схему. Закономерности, вскрытые М. М. Бахтиным, помогают объяснить природу ряда комических песен Сборника. Мы уже говорили о двойственности комических запевов и концовок в русских былинах, об обращенности смеха Кирилла Данилова на самого себя в одной из песен, можно упомянуть его пристрастие к «отпущенной на волю речи» — словесной бессмыслице, которая, по Бахтину, была одной из распространенных народных смеховых форм. Но у Данилова иной акцент в использовании небылиц и других комических песен: сопрягая их с высокой эпикой, он подчиняет их содержание достижению эпической эффе́кта.

Л. М. Ивлева, специально изучавшая эпические небылицы, пишет, что «эти песни строятся по принципу цепочной связи», что «сюжетного повествования как способа художественного развития событийного плана произведения во временном аспекте они не знают», что «художественный мир небылицы — это мир невоплощенного и неосуществленного», что «в несоответствии качеств и действий кроется комизм этих песен: в них называется один предмет, но выступает он всегда в функции другого»<sup>83</sup>. Эти наблюдения верны, однако отмеченные Л. М. Ивлевой черты характерны не только для небылиц, но и для потешек, стихов-перевертышей, при сказок, сказок-небылиц и т. п. Все дело в том, что перверсивный принцип<sup>84</sup> всегда сочетается с пародическим использованием жанровых особенностей былины. Небылица, как и былина, именуется стариной, вводятся эпитеты, усиливающие «серьезность» намерения певца рассказать правду, может быть даже обращение к слушателям:

Хотите, братцы, старину скажу,  
Старину скажу стародавнюю...

<sup>81</sup> А. А. Белкин. Русские скоморохи. М., 1975, с. 6.

<sup>82</sup> Там же, с. 7.

<sup>83</sup> Л. М. Ивлева. Скоморошины. Общие проблемы изучения, с. 122—123.

<sup>84</sup> Термин «перверсия» употреблял, например, К. И. Чуковский. По его наблюдениям, в комических произведениях существует перверсия большого и малого, тепла и холода, телесных недостатков, явлений природы и т. п. См.: К. Чуковский. Маленькие дети. Л., 1928, с. 88—89. Случаи перверсии, когда звук измеряется мерами веса, длина или рост — мерами времени, см. в кн.: П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 458.

Пока идет такое вступление, все выглядит «по-старинному, по-былинному», но уже далее следующие стихи привносят ощущение былинного и необычного, серьезного и шутивого:

Старину скажу да стару прежнюю  
Стару прежнюю да стару досельную:  
По цисту полю да как корабь бежит,  
По синю морю да жернова плывут...<sup>85</sup>

Появилось два плана: план небылицы и пародируемый былинный с их «невязкой», смещением — в целом это обязательно для пародии<sup>86</sup>. Когда певец просил послушать его «старину», он уже пародировал былинку, но поскольку он делал это без пародической трансформации былинной формы, то ощущение пародии возникало лишь с появлением контраста подчеркнуто серьезного эпического начала и нарочито нереального продолжения. Здесь, на этом стыке, возникает комический потенциал, который растет и крепнет по мере развертывания повествования. Чем резче контраст двух планов (былинного и небылинного), чем больше примет былинного стиля, былинной поэтики введет исполнитель, тем сильнее будут ощутимы пародийность и комизм. Поэтому талантливые импровизаторы сознательно «обряжают» свои небылицы в эффективные былинные «одежды». Известно, что отрицательный параллелизм «применяется в наиболее ответственных местах» в былинке, потому что «содержит иносказательную образность» и сохраняет при этом соответствие действительности<sup>87</sup>. В былинке:

Не белая заря занималася,  
Не красно солнышко выкаталося,  
Выезжал тут добрый молодец,  
Добрый молодец Илья Муромец.

В небылице этот прием сознательно используется:

Не курица под ступою ягнилася,  
Не кобыла на лыжах прокатилася, —  
Клепина в ели белку слаяла,  
Белку слаяла да деток вывела<sup>88</sup>;

или: Там не курица на ступы соягнилася, —  
Корова на лыжах прѣкатилася<sup>89</sup>.

В приведенных примерах все действия нелепы сами по себе, но они соотнесены и абсурдность усилена. В то же время отрицательный параллелизм остается как очень заметная примета высокого эпического стиля, которую непременно уловит слушатель, знакомый с былинной поэтикой. В небылицах эпические сильнее море, чистое поле, широкое раздолье, молодая жена, родная матушка

<sup>85</sup> Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым, т. 1, с. 194.

<sup>86</sup> Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. Пг., 1921, с. 9.

<sup>87</sup> В. Я. Пропп. Русский героический эпос, с. 523.

<sup>88</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом..., т. 3, с. 501.

<sup>89</sup> Там же, с. 280; Онежские былины, с. 883.

и другие образы, понятия, описания, мотивы пародируются: синим морем называется вода в лохани, «широкое раздолье — перед печью шесток, чистое поле — по подлавечью», высокими горами именуются буханки хлеба, а молодая жена и родная матушка оказываются запряжены: жена — пристяжной, матушка — коренной, на них воду возят. Пародирование может осуществляться путем замены в общем месте эпического персонажа персонажем сказки, потешки, детской песни. Опуская параллель из былины, приведем пародию, точнее, фрагмент из пародии «Небылица про льдину и корабль», записанной Е. Н. Ончуковым:

Бежит как корабличок из-за моря,  
Не черненой корабличок, не кочерненой,  
Хорошо был корабличок изукрашенной.  
Да нос-от, корма да по-зверину,  
Еще хоботы мечет по-змеиную.  
На носу-то стоит рассматривщик,  
Как среди корабличка распорядчик:  
Серый-от волк стоит рассматривает,  
Да бык-от сидит еще приправливает,  
Медведь-от сидит распоряжается,  
Да заюшка тут бицевой бежит,  
Лисичка из-за кустика выглядывает...<sup>90</sup>

Исследователи отмечали, что в былинной пародии, «как произведении эпическом, происходит битва, но это — «стрельба веретенная», скрещивается оружие, но это — «пушки-мушкетеры горшечные», «востры сабли — кокошники»: как во всяком эпосе, у героев есть предмет борьбы — они бьются «о пироге, о ячном мушнике»; есть здесь и жертвы — «убили курицу пропащую»<sup>91</sup>. Вообще говоря, между песнями, которые принято называть пародиями, и небылицами иногда бывает трудно провести отличительную черту, потому что они контаминируются, «обмениваются» мотивами. Сказители практически их не различают, хотя в первом случае они используют «готовую рамку пародируемого оригинала», а во втором — лишь какие-то элементы, части этой «рамки».

Из приведенного материала видно, что Кирилл Данилов хорошо знаком с самыми разными формами эпической комики. Включенные в акт творчества, они становятся формами передачи неукротимых ритмов бытия, его яркости, сочности, многообразия, материальности, а соотнесенность пародий, так называемых скоморошин и комических песен типа «Стать почитать, стать сказывать», с былинами, историческими песнями, духовными стихами дает толчок к возникновению эпического образа жизни. У Кирилла Данилова идеалом оказывается бытие, мерой всех вещей — жизнь человека.

Эта материальность мироощущения объясняет, к примеру, наличие комических элементов в былинах и исторических песнях Сбор-

<sup>90</sup> Печорские былины, с. 181—182.

<sup>91</sup> Б. Н. Путилов. Сборник Кириши Данилова и его место в русской фольклористике, с. 562.

ника. С ними мы встречаемся в конце былины «Про Соловья Будимировича», где осмеивается «голый щап Давыд Попов»; в былине «Три года Добрынюшка стольничал», в которой Змей Горыныч, увидев обнаженную саблю Добрыни, бежит «хвост поджав»; в былине «Первая поездка Ильи Муромца в Киев», где от свиста и шипа Соловья-разбойника не только Владимир и бояре, но и богатыри от страха по двору ползают на карачках и среди них, так сказать, цвет русского богатырства: Самсон Кольванович, Сухан-богатырь сын Домантьевич, Святогор. Примеры можно было бы продолжить, скажем только, что даже печальный, драматический исход действия иногда не останавливал Данилова перед тем, чтобы исполнить юмористическую концовку и придать новбе звучание всему произведению.

Повествование об отравлении и безвременной смерти Михаила Васильевича Скопина певец завершает мажорно: «То старина, то и деянье... как бы добрым людям на послушанье... веселым молодцам на потешенье». Кажется, алогично: песня о гибели совсем молодого человека, о горе матери и вдруг — «на потешенье». Поэтому исследователи видят здесь скоморошью переделку<sup>92</sup>. Однако следует обратить внимание на то, что в данном контексте «веселые молодцы», их «потешенье», мотивы «меда, зелена вина, пива» говорят не о скоморошье беззаботности, не о бездумной потехе, а утверждают силу жизни, бытия. В результате смерть Скопина и финальное потешенье веселых молодцев, контрастируя, создают двуединый образ — смерть и жизнь неразрывны, одно в другом, одного нет без другого. Песня о трагическом эпизоде истории оказывается также «привязанной» к жизни, современной певцу, «добрым людям», «молодым людям», «хозяину ласковому», то есть слушателям; сам же певец выглядит не веселым скоморохом-потешником, выпрашивающим угощение, а эпическим повествователем, ощущающим историю как часть текущей жизни.

Материальность мироощущения Кирилла Данилова объясняет уместность юмористических тонов даже в духовном стихе «Голубина книга», где Адам с Евою на «Фаор-горе кричат-ревут зычным голосом», а оказавшись перед Христом, закрывают «соромы ладонцами». Поэтому в «Сорока каликах» Касьян, напоминающий агиографического героя, умеющего творить настоящие чудеса, вместе с другими паломниками кричит таким «зычным» голосом, что «с теремов верхи повалялися», в погребях «питья сколыба-

<sup>92</sup> В. П. Аникин пишет: «...об обработке эпических песен говорит особая скоморошья переделка припевки, часто заканчивающей былинку:

То старина, то и деянье,  
Синему морю на утешенье,  
А быстрым рекам слава до моря.  
А добрым людям на послушанье.

В скоморошье переделке этот былинный исход дополнен упоминанием о «веселых молодцах» — скоморохах:

Веселым молодцам на потешенье...

— В кн.: В. П. Аникин. Русский богатырский эпос. М., 1964, с. 165—166.

лись», под князем Владимиром конь «окарачелся», а богатыри с коней попадали — испугались. Их испуг вызывает улыбку певца и слушателей.

\* \* \*

Сказанное выше не означает, что Кирилл Данилов все общественно и государственно значимое стремится перевести в комический план, юмористическую тональность. Он готов это сделать лишь в том случае, если это диктуется идейно-художественной необходимостью и допускается народнопоэтической традицией. Здесь главное — чувство меры, и Данилов его имеет. Излагая в традициях народного юмора «великий грех» Адама и Евы, их изгнание из рая, Данилов вполне серьезен при освещении основной темы духовного стиха «Голубиная книга». То же самое можно сказать о «Сорока каликах».

Сам он может иронизировать над старцем из монастыря Боголюбова, похищающего девушку-чернавушку, над недалекими «ребятами десятильниковыми», он может осмеять монастырские порядки в «Чурилье-игуменье», но его смех не касается божественной силы, святых, христианских догматов и установлений. А герои эпических песен еще более осмотрительны. В этом плане типично поведение Садко.

В. Г. Белинский писал про былинку «Садко — богатый гость» из Сборника Кирши Данилова: «В этой поэме ощутительно присутствие идеи: она есть поэтическая апофеоза Новгорода как торговой общины» — и полагал, что Садко — один из «представителей Великого Новгорода»<sup>93</sup>. Мнение В. Г. Белинского разделяется современными фольклористами. Однако при такой трактовке невольно сужается масштабность поэтического мышления Кирилла Данилова, который не воспеваает мощь торговой общины Новгорода, а скорее ее высмеивает. И Садко у Данилова не представитель Великого Новгорода, а человек захожий, чужой, случайный в Новгороде; он — пришелец или, выражаясь современным словом, «человек со стороны». Он не бедный новгородский гуслиар, как в вариантах других сказителей, а вольный молодец. Он гулял по Волге 12 лет, потом «захотелось молодцу побывать в Нове-городе», и он прибыл к славному озеру Ильмень с поклоном от Волги. Садко ничего не знает в Новгороде: ни образа жизни людей, ни законов, ни городских традиций. В первый раз Ильмень-озеро прислало к Садко «удалого молодца» и тот научил, что и как делать. Получив часть богатства Ильмень-озера — три невода рыбы, превратившейся в деньги, — Садко опять не знает, для чего это богатство, что с ним делать.

Сходил Садко на Ильмень-озеро,  
А бьет челом — поклоняется:

---

<sup>93</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 417, 418.

«Батюшко мой, Ильмень-озеро,  
Почти мене жить в Нове-городе!».

Ильмень с готовностью поучает. И, собственно говоря, дальнейшее состязание Садко с новгородскими купцами — это спор-сравнение малой части богатства Ильмень-озера со всем богатством торгового Новгорода, богатства природного (природной силы) и привозного, нажитого торговлей. Спор-сравнение заканчивается комическим посрамлением Новгорода. «Заключительные слова «Не я, Садко, богат, богат Новгород» произносятся с явной иронией: от новгородского богатства остаются одни черепки. Все это указывает на позднее и не новгородское происхождение данного варианта былины»<sup>94</sup>.

Былины о Садко у Кирилла Данилова разделены на два отдельных произведения, потому что различно их смысловое наполнение. Мышление героя допускает не только мощь матери-природы, ее силу, но и наличие другой силы, идеальной, — бога. Человек находится между этими двумя силами и должен это учитывать. Природную силу, дающую все сущее, достаточно отблагодарить хлебом-солью, добрым словом, послушанием. Садко вольно жил на Волге, «никакой над собой притки и скорби не видовал», и, когда захотелось ему в другие края, он «отрезал хлеба великий сукрой, а и солью посолил, ево в Волгу опустил: «Спасибо тебе, матушка Волга-река!». Садко послушно делает то, о чем просит Волга, что советует Ильмень-озеро, и это послушание вознаграждается: был он вольным молодцем, стал богатым человеком. Но Садко знает, что «ходит под богом». Эту силу надо тоже расположить к себе, добиться ее поддержки, что он и делает постройкой трех церквей во имя Стефана, Софии Премудрой и Николая Можайского. Теперь он ведет себя с большей свободой. Во второй былине Садко возвращается почти в знакомые места: плавает по Хвалынскому морю, и когда его корабль «стал на море», а жребий не утонул, он понимает, что сам виноват: за плавание по Волге отдал ей, а морю «не платил дани-пошлины»:

Я сам, Садко, знаю-ведаю:  
Бегаю по морю двенадцать лет,  
Тому царю заморскому  
Не платил я дани-пошлины,  
И во то синее море Хвалынское  
Хлеба с солью не опускавал, —  
По меня, Садка, смерть пришла...

Но еще раньше он обеспечил себе покровительство небесных сил, поэтому с помощью святого Николая он успешно выходит из всех затруднительных ситуаций и оказывается на «Волх-реке».

Если в первой былине показано могущество природной силы и способность человека плодотворно контактировать с ней, то во второй былине о Садко утверждается абсолютное торжество

<sup>94</sup> Былины, т. 1, с. 538.

божественного пачала, которое может обеспечить успех и благополучие только благодарному человеку. Таким образом, эпический человек для достижения желаемого обязан, с одной стороны, выполнить определенные магические действия (если бы Садко не отдал Волгу хлебом-солью, словами благодарности, не выполнил ее просьбу, он бы ничего не имел), с другой стороны, тот же человек вынужден искать покровительства христианской силы.

Поведение героев других былин свидетельствует, что они знают о своем зависимом положении. Не случайно эпические персонажи в песнях Кирилла Данилова часто молятся. Так, Илья, зайдя в гридню Владимира, «молился Спасу со Пречистою»; Добрыня в той же гридне «Спасову образу молится»; Дунай, попав к Етмануилу, говорит, что у него «в палатах белокаменных нету Спасова образа, некому у те помолитися»; молодец Суровец—богатырь Суздадец, придя в гридню князя Михаила Ефимонтьевича, тоже «Спасову образу молится». И небесные силы или их заместители на земле помогают героям: некий «владыка черниговский» против всех поручается за богатыря в былине «Иван Гостиний сын», и, очевидно, то же духовное лицо оказывает доверие и моральную поддержку Алеше Поповичу, когда князья, бояре, купцы и даже крестьяне — все за Тугарина поруки держат; Добрыня бросает в Змея «шляпу земли греческой», в которой обычно видят воплощение силы христианства, и побеждает; тело князя Семена Романовича враги «иссекли» на «мелкие части» и разбросали «по далеке чисту полю», но конотопский епископ собрал «попов, дьяконов и церковных причетников» и сотворил чудо:

А и тут люди дивовалися,  
Что его тело вместе срасталось.

С другой стороны, те же герои подвержены влиянию магических действий, пассов носителей колдовства. Так, в былине «Три года Добрынюшка стольничал» Марина Игнатьевна «брала следы» Добрыни, «клала дровца в печку муравленую со темя следы», разжигала «полящетым огнем и сама она дровам приговариват». После этого колдовства

Он с вечера, Добрыня, хлеба не ест,  
Со полуночи Никитичу не уснетса,  
Он белова свету дожидается.

Марина Игнатьевна может сделать с Добрыней все что захочет: обернуть его хоть «клячей водовозною» и заставить его возить воду для себя и Змея Горыныча или превратить в тура. Последнее она выполнила, и ходил Добрыня туром по полю шесть месяцев, щипал траву с другими девятью молодцами, которых она раньше обернула в туров. Есть еще более сильная колдунья, Анна Ивановна, которая способна превратить Марину Игнатьевну в собаку:

А станешь ты, сука, по городу ходить,  
А станешь ты, Марина,  
Много за собой псов водить!

Человек, временно игнорирующий эти силы, наказывается и тер-



пит полный крах, если сознательно отказывается их учитывать. Так случилось с богатырем Василием Буслаевичем.

Былину «Про Василия Буслаева» из Сборника Кириши Данилова высоко оценил В. Г. Белинский. По мнению В. Я. Проппа, «недостаток материала не дал Белинскому возможности до конца правильно определить значение образа Василия Буслаевича... Белинский основывался на варианте Кириши Данилова, испорченном скomorошьей обработкой: в нем — и это единственный случай — Василий Буслаевич изображается пьяницей; дружину он набирает себе из боярских детей. На братчине происходит драка и т. д. Драка кончается тем, что новгородские мужики покоряются Василию Буслаевичу и платят огромную дань»<sup>95</sup>. У Кирилла Данилова Буслаев примерно такой, каким его охарактеризовал В. Г. Белинский: «...удальство и молодечество заглушают в нем всякое другое чувство, если только было что заглушать в нем»; «Смерть Василья выходит прямо из его характера, удалого и буйного, который как бы напрашивается на беду и гибель»<sup>96</sup>.

У Данилова Василий Буслаев — из «имения дворянского», он силач, пьяница, нарушитель спокойствия новгородцев. Пьяный, он ходит по городу, всех «уродует: которого возьмет за руку — из плеча тому руку выдернет, которого заденет за ногу — то из гузна ногу выломит». Новгородцы жалуются. Тогда Буслаев набирает дружину из тех, «кто хочет пить и есть из готового» и носить «платье разноцветное», и начинает сначала терроризировать город («какой зайдет — убьют его, за ворота бросят»), а затем требует, чтобы новгородцы платили ему дани-выходы «на всякий год по три тысячи». В конце концов мужики новгородские «покорились и сами поклонились». Буслаев в этой былине — сила дикая, буйная, эгоистичная, антиобщественная. Он ни с кем и ни с чем не считается, у него одна цель и один идеал — разгульная, веселая жизнь. Ее он добился. В этом суть первой былины — «Про Василия Буслаева».

Во второй былине герой сам говорит:

А мое-то гулянье неохотное:

Смолода бита, много граблена,

Под старость надо душа спасти.

Жизнь тела, плоти временна, только душа существует вечно, поэтому ее надо спасать — герой отправляется с дружиной в Иерусалим. Там он в «соборной церкви» заказал две обедни «за здравие матушки и за себя», «обедню с панафидою служил по родимом своем батюшке и по всему роду своему», на другой день «служил обедни с молебнами про удалых добрых молодцев»; он к «святой святыни приложился» и, как положено, щедро расплатился со священниками, дьяконами, старцами, которые «при церкви живут» (очевидно, с нищими), — всем он дал «золотой казны не считаячи» и пошел к дружине. А дружинники в это время («втапоры») купа-

<sup>95</sup> В. Я. Пропп. Русский героический эпос, с. 444.

<sup>96</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5, с. 414, 415.

лись в Иордане. Сам Буслаев уже искупался в священной реке. О кощунстве — купании нагим — у Данилова прямо не говорится, но, видимо, герой все-таки снимал одежду, ибо «баба залесная» дружинников предупреждает: «Потерять его вам будет, большого атамана Василья Буслаева». Получается, что герой бога не отрицает, ради спасения души к нему обращается, но все-таки богохульствует в святых местах.

Кроме того, в отличие от Садко, Василий Буслаев демонстративно отказывается верить в приметы, знамения, игнорирует народные религиозные обычаи — это принимает у него формулу: «Не верю я, Васенька, ни в сон, ни в чох». Народная вера в сон известна. Про веру в чох С. Максимов пишет, что еще в прошлом веке в некоторых местностях полагалось желать здоровья «при чохе» не только людям, но и животным: «Чихнувшему коню следует поздравствовать, но тотчас же и обругать, например, так: «Будь здоров, черт бы тебя драл»... С глубокой древности чиханье считалось известного рода знамением, — продолжает С. Максимов. — Полагается чихать вовремя и кстати. Чихание с полночи до полудня признается вредным... с полудня до полночи, напротив, — хороший знак... В старину, и притом в самую отдаленную, борьба с... чохом велась духовными лицами с церковных кафедр и при помощи рукописных посланий и поучений. Суеверный обычай причислен был к кощунским и строго преследовался наравне с чернокнижьем верующих «в рождение месяца, и в наполнение (полнолуние), и в ветох (ущерб), и в преходня звезды, и во злые дни и часы»... Поучение, обличающее... древнюю веру в ... чох, сопоставляет ее с верою в недобрые встречи по пути и во птичий грай («встречная и чеховая прелесть неверных язык»)»<sup>97</sup>. То есть существовал целый ряд примет, пожеланий, связанных с чохом и входивших в систему языческих верований. Но Буслаев не верит «ни в сон, ни в чох», как не верит в культ мертвых: пинает «пустую голову—человечью кость», в ответ на ее предостережение «плюет». Встречая на пути могильную плиту<sup>98</sup>, «скачет» через нее, причем прыгает «вдоль по камению» и, конечно, погибает:

И тут убился под камнем.

Где лежит пуста голова,

Там Василья схоронили.

<sup>97</sup> Крылатые слова по толкованию С. Максимова. М., 1955, с. 352—354.

<sup>98</sup> Встречающийся на пути Буслаева камень — это, по мнению В. Я. Проппа, могильная плита. «По христианским верованиям мертвые имели силу увлекать за собой живых, поэтому нельзя было переступить через покойника или его могилу. В особенности опасно перешагнуть через могилу вдоль нее. Покойник всегда идет прямо и не может сворачивать в сторону. Тот, кто окажется на этом пути покойника, будет им схвачен и увлечен в царство смерти. ...Скачущие поперек камня всегда только пересекают путь покойника, скачущие же вдоль него делят с покойником его путь... Случай, имеющийся в Сборнике Кирши Данилова ...мы должны признать весьма архаичным». — В кн.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, с. 474—475. Череп, попадающийся на пути Буслаева, — «есть образное олицетворение смерти». — Там же, с. 471.

Василий Буслаев веселится там, где не положено, — «тешится-забавляется» на могиле. Этот поступок антиобщественный, попирающий народное почитание умерших, и одновременно сатанинский, кощунственный, если квалифицировать его с церковной точки зрения: Потехи Буслаева на могиле, как и другие его забавы, не вызывают улыбки. Читателю не смешно, то же самое можно сказать и о Кирилле Данилове. В целом неверие Буслаева «в сон и в чох», вообще отрицание народных верований переплетено у него с элементарным христианским богохульством. Он погряз в кощунстве. Признавая существование бога, он фактически отрицает его силу. Смех, веселье эпического Василия Буслаева напоминает сатанинский смех, смех отрицательного персонажа церковно-христианской литературы. Он резко отличается от смеха Кирилла Данилова, мажорного, радостного, жизнеутверждающего.

\* \* \*

Мы выяснили, что Кирилл Данилов не стремится нанизывать события на временной стержень, не создает хронологически упорядоченной картины исторической действительности, что его интересует не только история. Как типичный носитель эпоса во время единичного проявления исполнительства, Кирилл Данилов делает неожиданные, с нашей точки зрения, но обусловленные народно-поэтической традицией проблемно-тематические отступления, скачки, перепады, сближения эпох, соотнесения событий и героев, и у него возникает эпопея, не имеющая, как и жизнь, действительность, вообще бытие, строго очерченных границ.

В поле зрения Кирилла Данилова — более ста пятидесяти эпических героев, библейских и демонических персонажей, исторических деятелей, начиная от былинных Садко, Добрыни и кончая Петром I. В песнях Сборника действуют многочисленные безымянные корабельщики, целовальники, ключники, мамушки-нянюшки, сенные девушки, вообще представители всех социальных слоев, групп, классов от князей, бояр до крестьян, казаков, драгун, матросов, разбойников, калик, нищих.

В повествование втянуто черное и белое духовенство, а также колдуны, оборотни. Здесь мы имеем в виду Марину Игнатьевну и жену Григория Отрепьева, обернувшуюся сорокой. У Данилова есть и уникальный тип героя, не отвергающего идеи бога, но кощунствующего, — это Василий Буслаевич. Данилов освещает также настоящих паломников, в частности Касьяна Михайловича, способного творить чудеса. К этой группе героев можно условно отнести также фольклорных простаков. Среди действующих лиц люди разных национальностей: русские, татары, башкиры, черкесы, «бухары», «бодосы», калмыки, поляки, турки, шведы, мифическая чудь, «сорочина долгополая», «чукши», «алюторы».

Кирилл Данилов отдает должное народным бунтарям Ермаку и Степану Разину, больше внимания уделяя, конечно, первому.

Данилов отлично знает ермаковский прозаический и песенный фольклор, значение которого заключается прежде всего в том, что он впервые отразил мощное антифеодальное народное движение и создал героя — выразителя освободительных настроений трудовых масс России.

Он отразил в своих произведениях разные формы антифеодального протеста народных масс.

Он показал многочисленных врагов русской земли в их фантастическом и историко-реальном виде. Воспел борьбу русского народа за свою государственность и национальную независимость.

Кириллу Данилову известны события конца XVII столетия и те, что отнесены им самим к легендарным временам Адама и Евы. Поистине необъятна география происходящего: события протекают или в многочисленных былинно-библейских вымышленных городах и царствах, или в реальных границах русского государства.

Нужно подчеркнуть, что Данилов не областник, ему чужд местный патриотизм. Он смотрит на все не как житель Урало-Сибирского края, но как вообще русский человек. Именно общерусский характер позиции Кирилла Данилова объясняет то, что у него, скажем, песни «Под Ригю стоял царь-государь» и «Поход селенгинским казакам» находятся рядом, что все песни урало-сибирской тематики не выделены, «не выпячены», а перемешаны с песнями, рисующими события, происходившие в других областях России.

Кроме того, Данилов, хотя и повествует о постоянной и тяжелой борьбе русских с многочисленными врагами-иноземцами, никогда не скатывается на позиции национализма. В его песнях есть воспевание силы и героизма защитников Русской земли, но нет фетишизации высоких свойств русского, нет национального снобизма, бахвальства. Данилов выше этого. Он мыслит широко, масштабно, целыми пластами национального опыта.

Народы и личности, жизнь и смерть, война и мир — вот что интересует Кирилла Данилова как эпического певца. Эпическая форма предоставила ему возможность свободно обращаться с многообразием лиц, событий проблем, и он, интуитивно ощущая содержательность, миросозерцательный характер эпической формы, успешно использовал предоставленную свободу. Данилов ставит в тупик современного читателя, когда неожиданно переключается с высоких эпических тем на семейно-бытовые, когда он переходит от описания исторических сражений к песне о любовных похождениях некоего Сергея Федоровича Боркова, живущего в «приворотной избе, у попа во дворе», или к рассказу о горе безымянной девушки, нечаянно погубившей брата, или к повествованию о незавидной участи обычного рекрута, оставляющего дома старых родителей, которых «некому поить будет, их кормить». Можно подумать, что Кирилл Данилов игнорирует всякие различия возвышенного и низменного, важного и мелочного, исторически существенного и сиюминутного. Но для него как эпика существенно абсолютно все.

История, «старина», хотя и изображаются им как сѣдая давность, в то же время бессознательно ощущаются как органическая часть жизни, протекающей в настоящее время. Поэтому он внимателен к истории своего народа, отдает должное историческим событиям и личностям, но для него не менее важны и значительны размышления бедняка, любовное томление девушки, тоска солдата по родине, веселье разбитного парня и другие человеческие чувства, поступки, побуждения. С поражающим нас величавым простодушием он переходит от исторически-значительного, государственно-важного к комическому, бытовому, обыденно-повседневному, сугубо личному. Он сопрягает общее и частное в единое напряженное целое, он осмысляет действительность не как обыденность, повседневность, но как историю, бытие, для него все важно, значительно, наполнено глубоким смыслом. Как эпик, Кирилл Данилов ощущает мир во всей его многосложности и противоречивости, он пытается «общее объять и человека», но, повторяем, о каких бы высоких государственных делах он ни повествовал, какими бы эпическо-сказочными, эпическо-библейскими темами ни увлекался, как бы ни «возносился мыслью под облака», у него все-таки всегда остается ощущение жизни как таковой. Перед нами — абсолютизация бытия, которая, кстати, вообще характерна для народного мировосприятия.

Разумеется, когда Кирилл Данилов инкорпорирует в ряд исторических или былинно-библейских тем бытовые темы и мотивы (точнее, когда он сопрягает былины, исторические песни со сказкой, лирической песней, пародией), он выглядит с современной точки зрения странно-наивным. Наше сознание, наш художественный вкус противятся: можно ли высокую эпiku контаминировать с юмористикой, веселой пародией, бытовыми прозаизмами? Однако надо учитывать, что наивность Кирилла Данилова — это наивность носителя эпоса, который по-своему видит действительность, это наивность эстетического порядка. «Наивное как эстетическая категория, — пишет А. Ф. Лосев, — означает не просто недомыслие, не просто неумение разбираться в фактах и принимать черное за белое. Наивное в эстетическом смысле есть действительно оперирование с отдельными фактами, большими или малыми; однако эти факты всегда несут здесь на себе печать больших и глубоких закономерностей жизни, печать того, что обобщает их и выводит из состояния взаимной изоляции. Но наивный субъект не понимает того обстоятельства, что он оперирует не просто с отдельными фактами, но именно с *большими и общими закономерностями этих фактов*. А так как эпический субъект как раз мало размышляет об общих закономерностях жизни, то это и значит, что эпический субъект есть наивный субъект. Здесь перед нами наивное сознание. Об общих закономерностях жизни оно знает только бессознательно»<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> А. Ф. Лосев. Гомер. М., 1960, с. 164.

Совершенно очевидно, что Кирилл Данилов, как и любой другой носитель эпоса, представляет сущность каждой отдельной затрагиваемой темы, каждого отдельного факта, но, будучи наивным субъектом, находящимся в русле эпической традиции, он контаминирует «разнокалиберные» темы и факты, не подозревая, какие за ними кроются общие закономерности жизни. Мы уже говорили, что Данилов рядом с былинами и историческими песнями помещает такие комические произведения, что их когда-то элементарно выбрасывали из Сборника, а сейчас даже в изданиях научного характера вынуждены печатать по принципу «в каждой строчке только точки»: эти песни воспринимаются как непристойные и ненужные рядом с эпическими спокойными былинами. Сказителю же они казались обычными комическими песнями, которые не только можно, но и крайне необходимо помещать с героическими былинами или историческими песнями. Со- и противопоставление песен порождало образность.

## У. ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТИП ЭПОПЕИ

Подведем основные итоги.

Функциональное значение песен, исполненных носителем эпоса во время акта творчества, помогло нам увидеть последний состоящим из со- и противопоставленных произведений, динамически взаимодействующих. Это дало основание говорить об акте творчества как о системе, имеющей свою структуру, динамику частей.

Рассматривая репертуар сказителя и его единичное проявление исполнительства, мы выяснили, что репертуар не дает возможности в полной мере понять, почувствовать жизнеотношение, мироощущение носителя эпоса. Это возможно по-настоящему уловить только по полноценному единичному проявлению исполнительства. Акт творчества подлинного носителя эпоса — это не моно-, а политематическое динамическое формообразование, которое может быть эпопеей, очень определенной жанровой целостностью. При ее создании носитель эпоса не прибегает к помощи сюжета или к использованию каких-либо хронотопных элементов, способных сгруппировать, связать воедино разносюжетные и разножанровые песни и повествования. Таким цементирующим началом является мироощущение эпического певца. Принципиально не отличаясь от народного, оно организует весь эпический материал, делает единичное проявление исполнительства самостоятельным и уникальным художественным организмом.

Особо подчеркнем, что этот художественный организм может возникнуть *только* в том случае, если носитель эпоса, во-первых, ощущает противоречивость истории и современности, традиционного и нового, общенародного и личного, государственного и семейно-индивидуального, высокого и низкого, вечного и преходящего, а также информативности и художественности с ее вымыслом, прозы и поэзии, речевой и музыкальной интонации; если носитель эпоса, во-вторых, понимает, пусть и бессознательно, что его творческая задача заключается не в исполнении ряда отдельных эпических произведений, но именно в выражении этой диалектической противоречивости; и если, в-третьих, он сможет эту противоречивость передать, привести к гармоническому равновесию во время единичного проявления исполнительства или акта творчества.

Форма единичного проявления исполнительства, форма акта творчества является средством выражения общественно-эстетического потенциала носителя эпоса и одновременно есть не что иное,

как общественно-социально обнаруженная организация народного эпоса в период его активной жизни.

Акт творчества носителя эпоса, как мы выяснили, состоит из произведений различных жанров, хотя эпические песни преобладают в разножанровом песенно-повествовательном потоке. Акт творчества — это не просто сумма разных песен, но художественный организм, самостоятельное произведение, сцементированное системой зависимостей, сцеплений между отдельными песнями, и эти сцепления суть выражение концепции особых жизненных отношений.

Фольклорная эпопея возникает при каждом новом исполнении, существует только в течение акта творчества, она не может быть буквально повторена, не может быть возобновлена — всякое повторение, всякое возобновление дает новый вариант той же эпопеи, хотя, конечно же, эпопея конкретного носителя эпоса может быть рассмотрена и на инвариантном уровне. Фольклорная эпопея жила жизнью обычного фольклорного жанра: существовала только в устном виде и в форме варианта.

Фольклорный тип эпопеи принадлежит истории народной поэзии.



**Валентин Владимирович Блажес**  
**СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ**  
**РУССКОГО БЫЛЕВОГО ЭПОСА**

Учебное пособие

Редактор *А. С. Торощина*  
Технический редактор *Э. А. Максимова*  
Корректор *А. П. Рычкова*

Темплан 1977, поз. 1025

---

Сдано в набор 2.06.77 г.	Подписано к печати 22.09.77 г.
Заказ № 421.	Тираж 1000 экз.      Формат 60X90 <sup>1</sup> / <sub>16</sub>
Бумага типографская № 3.	Усл.-печ. л. 5.      Уч.-изд. л. 5.      Цена 10 коп.
Уральский ордена Трудового Красного Знамени государственный университет имени А. М. Горького.	

---

Свердловск, проспект Ленина, 51.